

www.goethe.de/fikrun

فكر وفن

٨٠



GOETHE-INSTITUT



Surya Wirawan: *Untitled*. Drawing on paper, 22 x 30 cm, 1997.
Reproduction from the book: *Outlet. Yogyakarta within the Contemporary Indonesian Art Scene*.
Cemeti Art Foundation, Yogyakarta 2001

وسائل الإعلام لا تتي تتعولم، وخير مثال على ذلك هو قناة الأخبار الأمريكية الـ «سي إن إن» حيث يمكن للمرء استقياها في كل غرف الفنادق في جميع أنحاء المعمورة.

وأخذت قنوات أخرى، كـالـ «بي بي سي» البريطانية أو الـ «دويتشه فيله» الألمانية، تحذو حذو المحطة الأمريكية. وتتطلب عولة وسائل الإعلام، من ناحية، أن تكون هناك لغة موحدة، ومن ناحية ثانية، أن تكون هناك أخبار لها أهمية عالمية أو بالأحرى تعطى هذه الأهمية، كالانتخابات الأمريكية أو الحرب في العراق التي ما زالت تحصد أرواح أناس من أمم مختلفة. ورغم كل ما قلناه فإن وسائل الإعلام العالمية لا تزال في بداياتها. فبخلاف أخبار الكوارث والمعلومات الاقتصادية، لم تقدم هذه القنوات التلفزيونية حتى الآن أشياء كثيرة ذات طابع عالمي. وحتى في مجال الرياضة، إذا ما استثنينا المسابقات الدولية والألعاب الأولمبية وبطولات كرة القدم العالمية، فإن الموضوعات غالباً ما تكون محلية جداً. وتبدو الثقافة الغائبة الأكبر عن عمل وسائل الإعلام المالية. وهذا هو الشيء الأكثر إدهاشاً، إذ أن الثقافة كانت هي وسيلة وموضوع التواصل بين الشعوب منذ القدم. فقبل قناة الـ «سي إن إن» بأربعة آلاف سنة، تحولت أسطورة طوفان أرض الرافدين حول العالم. وقبل ٢٥٠٠ سنة من اكتشاف الإنترنت انتشرت ملاحم هوميروس وأفكار أرسطو وفن النحت اليوناني في كل أنحاء المعمورة، ومن بعدها القرآن وقصص ألف ليلة وليلة. وأبدأ ما كانت الوسيلة هي الرسالة. فالأدب مثلاً هو وسيلة التبادل الثقافي ولكنه نفسه ما يتم تبادله. ويثبت الانتقال الرائع لأمثولات كـ «كليلا ودمنة» أو حكايات «ألف ليلة وليلة» التي ترجع في بعض أصولها إلى الصين، مدى فعالية وتأثير الأدب بين الشعوب.

ومن المحتمل جداً أن يكون مستقبل وسائل الإعلام المالية متركزاً في المجال الذي كان في الماضي عالمياً وهو الثقافة. ربما لن نصدق ذلك الآن نظراً للتدهق الهائل للأخبار وطوفان الإثارة في وقتنا الراهن. مجلة «فكر وفن» ليست مجلة ثقافية عالمية تتناول موضوعات من الثقافة الألمانية ومن الثقافات الإسلامية فحسب، بل هي نفسها ظاهرة ثقافية. ولا يرجع ذلك فقط إلى مصمم الجرافيك الرائع ميشائيل أ. كروب الذي يقوم كل مرة بإبداع عمل فني جديد من خلال الصور التي تقدمها له هيئة التحرير، وإنما لأن «فكر وفن» ورغم صدور الطبعة العربية منذ أربعين عاماً، أخذت تتحول تدريجياً إلى مشروع عالمي. وفي الواقع ليست هناك إمكانية أخرى غير ذلك حيث أنها سبقت المجالات الأخرى إلى العالمية. فالمجلات الثقافية الدولية القليلة الموجودة تُنشر كلها تقريباً بلغة واحدة وتدور في سياق ثقافي معين ومعي، كنيويورك أو باريس. «فكر وفن» لا تعتمد على القراء المحليين بل هي تتوجه إلى القارئ الآخر. وجل ما نصبو إليه هو أن نصل إلى القراء في كل أنحاء العالم، لذا نسعى إلى خلق خطاب مشترك بين القراء من أصول مختلفة. ومن يظن الآن أن ذلك غير قابل للتحقق، فلينتظر ردود فعل قرائنا على صورة غلاف هذا العدد التي قامت فنانة إندونيسية بتصويرها. صورة الغلاف تلك والسؤال الذي تثيره حول ما هو مسموح به في الفن وما هو غير مسموح، سيوضح الاختلافات الثقافية بدقة شديدة، ولن تضيع الأمور في إطار المجردات، بل سيظل التركيز على موضوع محدد، وهو الحوار تحديداً.



F. Zaimoglu فريلدون زايملو
قصة الدفن ٢٨

E. S. Özdamar أمينة س. أوردمار
إمرأة ذات عيون سماوية ٣٠

Said سعيد
ميناء ٣٤

A. Youssafi عبد اللطيف يوسف
سأترزوج كلباً ٤١

Sherko Fatah شيركو فتاح
في الأراضي الحدودية ٤٨



الديوان الشرقي - الغربي

M. Bodrozic ماريكا بودرويتش
وتلك عادة الله في العباد والبلاد ٥٤

Miral al-Tabawi ميرال الطحاوي
نصوص ٥٨



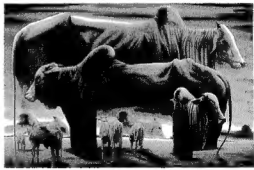
Karin E. Yesilada كارين يسيلادا
أدباء ناطقون بالألمانية ٤

M. Al-Slaiman مصطفى السليمان
حول أدب المهجر العربي الناطق بالألمانية ١٥



Manar Omar منار عمر
الأدب الألماني بأقلام المهاجرين العرب ١٨

Adel Karasholi عادل قرشولي
كتابة بلغتين أم تحدث بلسانين ٢٠



Hussain Al-Mozany حسين الموزاني
المنفى واللغة ٢٤

Suleman Taufiq سليمان توفيق
لماذا أكتب بالألمانية؟ ٢٦

التأشير: الناشر:
معهد غوته Goethe-Institut e.V.

إدارة التحرير: Redaktionsleitung:
شتيفان فايدنر Stefan Weidner

التحرير: Redaktion:
أحمد حسو Ahmad Hissou
شتيفان فايدنر Stefan Weidner

المراجعة اللغوية: Korrektortat:
أحمد فاروق Ahmed Farouk
أحمد حسو Ahmad Hissou

الإخراج الفني: Layout:
ميثايل كروب Michael Krupp
بون

الصف والإخراج الفني: Satz und Gestaltung:
م. أمين المهدي M. Amin Mohtadi
المهدي للنشر، كولونيا Mohtadi Verlag, Köln

خدمة الصور: Bildassistentz:
هيللا روث Hella Roth

الطباعة: Druck:
كولن للطباعة والنشر Köllen Druck + Verlag,
بون Bonn

عنوان هيئة التحرير: Kasparstr. 41
D-50670 Köln

البريد الإلكتروني: E-Mail:
Fikrwafann@aol.com

© 2004 Goethe-Institut e. V.
ISSN 0015-0932

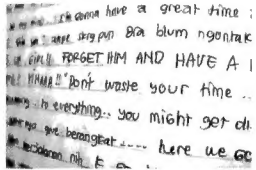
إنترنت: Internet:
www.goethe.de/fikrun

فكر وفن مجلة ثقافية تصدر مرتين في السنة
وتوزع مجاناً. يحق لأصحاب المكتبات أن يبيعوها بسعر
لا يتجاوز قيمته ٢,٥ يورو/ دولار



كريستينا شوت Christina Schott
٦٢ البحث الطويل عن الهوية

كريستينا شوت Christina Schott
٦٨ جمع الأعمال الفنية كشغف ورؤية



كتب - نشاطات ثقافية

دورته بيناك Dörthe Benack
٧٤ أسطورة الشرق

رشيد بوطيب Rachid Bu Tayeb
٧٥ فلسفة الإسلام

أندرياش فليتش Andreas Pflichtsch
٧٧ كولا وقرآن

أنجيلا شادر Angela Schader
٧٨ العالم العربي في معرض فرانكفورت

لوي المدهون Loay Mudhoon
٨٠ إلفريده يلينيك وجائزة نوبل للأدب

أدباء ناطقون بالألمانية

مدخل إلى أدب المهاجرين في ألمانيا

لقد خرج أدب الأجانب وأدب أولئك الذين استدعتهم ألمانيا، سابقاً، للعمل فيها من عتس القديم فخلق لنفسه مكانة معترفاً بها في سوق الكتب. ومع هذا، لا يزال الأكاديميون والنقاد في المجتمع الألماني يتجاهلون هذا الموضوع بإصرار وعناد ملحوظين. وما خلا بعض النقد الإيجابي الذي يحظى به مؤلفون أمست كتبهيم في قائمة الكتب الأكثر مبيعاً، أعني أدباء من قبيل رفيق شامي أو عاكف بيرينجي Akif Pirinçci والاتجاهات النظرية الجديدة الدارسة لأدب الشعوب الأخرى، نعم ما خلا هذا وذاك لا يزال الأدب المهاجر بعيداً عن بؤرة الاهتمامات.

رعايا الإمبراطوريات القديمة يردون بالكلمة المكتوبة

نظرة أخيرة على هذه المدينة.

فهذه ليست أول مرة

أغادرها،

كما لو كنت رجلاً،

مخرج طلباً لاقتناء علبة سجائر.

المهاجر،

هو من حط الرحال لمدة طويلة من الزمن.

سقطاً من: سعيد، «غريبي حيث أموت».

Wo ich sterbe ist meine Fremde, Kirchheim Verlag 1983.

حول الخروج طلباً لشراء السجائر وحول الكتابة

لقد ظل الشاعر الذي كتب هذه الأبيات خارج الوطن فعلاً. فهو كان قد قدم من إيران إلى ألمانيا ليس طلباً للسجائر (فقط)، بل جاء إليها للدراسة في جامعاتها ولتأليف الكتب ونشرها. ويتبوأ سعيد، حالياً، مركز رئيس (نادي الكتاب الألمان P.B.N.-Club) ويمكننا أن ندخل بعض التحوير على البيت الأخير فنقول: الكاتب الألماني، هو من حط الرحال لمدة طويلة من الزمن. وسعيد واحد من عدد لا يحصى من أولئك "الألمان ذوي الأصول غير الألمانية". وبعد الحرب العالمية الثانية، قدم إلى ألمانيا ملايين من البشر؛ وكانت الغالبية منهم جاءت للعمل، جاؤوا لأن إتمام المعجزة الاقتصادية الألمانية كان بأمر الحساسة إليهم. وإذا كان الألمان قد "استأجروا" هؤلاء الناس في ستينات القرن العشرين للعمل في مصانعهم برهة من الزمن، إلا أن هؤلاء "الضيوف" لم يأتوا إلى ألمانيا "من أجل العمل" فقط. إذ سرعان ما جلب عدد متزايد منهم الزوجة والأطفال مفضلين البقاء في ألمانيا على نحو دائم. لقد أمسوا مهاجرين في بلد دأب على رفض استقبال الهجرة إليه. كما جاء إلى ألمانيا من كان قد أنهى دراسته الثانوية رغبة في مواصلة الدراسة الجامعية فيها. وفي كثير من الحالات جاء إلى ألمانيا

أدباء من أصول غير ألمانية يكتبون بالألمانية

الحرّة فانّون أيضاً وذلك لأنهم كانوا يشعرون بوطأة الظروف السياسية في أوطانهم. لقد استقر الكثير من هؤلاء في ألمانيا فأصبحوا جزءاً من الطليعة المثقفة في البلاد. فمسميات من قبيل: عمال أجانب ومقيمون أجانب ومهاجرون ولاجنون ليست في الواقع سوى مصطلحات مختلفة لظاهرة واحدة. وعملياً أصبحت ألمانيا في يومنا الراهن بلد هجرة (أي بلداً يهاجر إليه الأجانب للاستقرار فيه على نحو دائم)، حتى وإن كانت هذه الظاهرة لا تلقى تأييد الدولة ولا ترحيب المجتمع. من هنا فقد غدا المرء يتحدث عن «المواطنين الأجانب» رغبة في التأكيد على أن القوم كانوا ولا يزالون أجانب، وتعبيراً عن الأمل في أنهم سيهاجرون إلى مكان آخر في يوم من الأيام. ومهما كان الحال، فالأمر الواضح هو أن ثمة تغيرات عديدة طرأت على ألمانيا بفعل الهجرة. لقد غدت ألمانيا أكثر تنوعاً سواء تعلق الأمر بالحياة الثقافية أو بأطماط الطعام أو غير ذلك من مجالات الحياة اليومية. فنحن أسيّنا نأكل على مائدة المطعم اليوناني أو الإيطالي، ونشاهد على الشاشة المرئية ونسمع في وسائل الإعلام المسموعة برامج يقدمها رجال ونساء لثلاث من أصول أفريقية وهندية ونصنعي إلى الأغنية الناطقة بالألمانية "أنت لحمة صباحي" التي يغنينا ابن مهاجر تونسي، ونقرأ قصصاً بوليسية بقلم كتاب أترك؛ أضف إلى هذا كله أن رئيس النادي الألماني (P.E.N.-Club) الألماني ولد في طهران عام ١٩٤٧. هل يقوم رعايا الإمبراطورية بهجوم معاكس فعلاً -

!The Empire strikes back

ولكن عن أية إمبراطورية يتحدث المرء؟ يمكن أن يكون المقصود هو الإمبراطورية الثالثة (الإمبراطورية الألمانية إبان حكم النازيين)؟ أم أن المقصود هو الإمبراطورية العثمانية؟ خلافاً للدول الأوروبية الأخرى، بريطانيا وفرنسا أو هولندا، التي يمكن أن يمكن أن ينسحب عليها هذا المصطلح المتداول في البحوث المتأخرة حول العصر الاستعماري، لم تكن الإمبراطورية الألمانية قوة استعمارية ذات أبعاد واسعة، ولذا يكاد الاستعمار الألماني ألا يجد أي صدى أدبي. إلا أن الأمر يختلف بالنسبة للدول الاستعمارية القديمة، فظلالها تظهر على نحو بين في كتابات أبناء الشعوب التي كانت مستعمرة في الزمن الغابر. فهذه الشعوب حررت نفسها من الظلم فراحت، لأول مرة في التاريخ، تتحدث بصوت جهوري عن حقبة الاستعمار. ويتبرج هذا الصوت صوب أولي الهيمنة السابقين وصوب من اضطهدوا هذه الشعوب أو، وبكل بساطة، صوب عامة الناس في البلد المعني. إن هذه الشعوب تريد أن تُطْلَع هؤلاء جميعاً على الظلم الذي عانت به، إنها تريد أن توجه الأنظار صوب تاريخها من خلال سردها لوجهة نظرها، أي أنها تريد أن تخلط الأوراق من جديد رغبة منها في إعادة التاريخ.

يمكن لأمرىكا المعاصرة أن تتجاهل مارتين لوثر كينغ؟ وإذا لم يكن كينغ أدبياً، فإن اليس ووكر Alice Walker أدبية بلا ريب. فروايتها الموسومة «اللون البنفسجي» Farbe Lila غيرت منظورنا. فتحت لم نعد تفكر بالعم سام وهو يقيم في كوخه، بل أسيّنا تفكر بـ سيلي Celie، الحساسة الوائقة من نفسها وبـ ربي كولدبيرغ Woopie Goldberg، الممثلة التي تقمصت شخصيتها في فيلم سينمائي. لقد أسيّنا نظراً للأمور من «المنظور الآخر»، أعني من خلال المنظور النقدي الذي ينظر الآخر من خلاله. ولكن هل أخذ الركن الأدبي في الصحافة الألمانية يسير على هذا النهج أيضاً؟ دعنا نأخذ أوروبا على سبيل المثال: حينما يمنح اتحاد الناشرين الألمان آسيا جبار جائزة السلام لعام ٢٠٠٠، هذه الكتابة الجزائرية التي تُرجمت كتبها إلى الألمانية تقلد عن الفرنسية، فلا مراء في أنه سيجتاز إلى الذهن في الحال العلاقة التي سادت في يوم من الأيام بين الدولة المستعمرة فرنسا ومستعمراتها في المغرب العربي. (لاحظ أيضاً أننا كنا قد قمنا قبل فترة وجيزة بعمل مشابه، وذلك حينما رحنا نرقص على نغمات أغنية «عاشقة» الملك الراي الجزائري خالد. وكانت هذه الأغنية قد جاءت إلينا من فرنسا ويصحبها موجة طافية جعلت موسيقى الراي الجزائرية تهيم على موجات الأثير الأوروبية رداً من الزمن. وحسب ما نتصور فإن بقدرونا التمكن بالأسباب التي دفعت سلمان رشدي أو حنيف قريشي إلى الهجرة إلى بريطانيا العظمى. ولكن، كيف جاء عاكف بيرنجي إلى ألمانيا؟ هل قدم هو أيضاً من مستعمرة سابقة، أتمنعنا، يا ترى، رواياته المنظور الآخر؟

وبما أن الشعاع المرفوع عقب نهاية الحركة الاستعمارية هو أن رعايا الإمبراطوريات يقومون بهجوم معاكس، ولما كنا قد عقدنا العزم على تحريره ليكون رعايا الإمبراطوريات يزدون بالكلمة المكتوبة، لذا يتعين علينا والحالة هذه أن ندقق سائلين: أية إمبراطورية يقصد المرء؟ فالواضح هو أن آباء وأجداد سعيد لم يمانوا في أي يوم من الأيام من جور أو اضطهاد إمبراطورية ألمانية؛ وينطبق الأمر ذاته على كتاب آخرين من قبيل أمينة سفني أوردامار ورفيق شامي، قباؤهم وأجدادهم لم يكونوا، أبداً، عرضة لاضطهاد مستعمرين لثلاث. من هنا من حق لمرء أن يسأل عن السبب الذي يدفع هؤلاء للحديث عن الحقبة ما بعد الاستعمارية «Postcolonialism»؟ ومهما يكن، فاللاحظ هو أن بوسع المرء برغم هذا كله أن يدرج أدب المهاجرين في قائمة الأدب المناوئ للتحركات الاستعمارية السابقة، وذلك لأن هناك أوجه شبه مختلفة تجمع بين الأدبين. من ناحية أخرى، فيما أن الانتقال من بلد لغرض الإقامة في بلد آخر صار يسمى، بعد نقاشات كثيرة، «هجرة»، لذا فقد أضحي



الهندي في مقهى باريس

Affendi: Bistro in Paris, 1993. Oil on canvas.

Reproduction from the catalogue:

Exploring Modern Indonesian Art.

The Collection of Dr Oei Hong Dijen.

SNP Editions, Singapore 2004. © Oei Hong Dijen 2004.

ينطوي، مع هذا، على زخم كبير في إدانته للحركة الاستعمارية السابقة. ونود ثانياً تسليط الضوء على ظافر شينوجاك، كونه يشكل الممثل الحق للأدب المهاجر. فبصفته تركياً، لا ينتمي شينوجاك إلى أكبر أقلية (قمارس التآليف الأدبي) في ألمانيا فحسب، بل هو يجسد في داخل هذه «المجموعة» الجيل الثاني من الكتاب.

حول الإمبراطورية والغزاة

أمسى عمر أدب المهجر يبلغ أربعة عقود. وفي سياق هذه العقود اكتسب هذا الأدب أكثر فاكثر سر المهنة والنجاح. فإذا كانت غالبية المؤلفين قد درجت في البداية على نشر إنتاجها ضمن مجموعات مشتركة تضم عدداً من هؤلاء الكتاب، إلا أن دور النشر صارت تنشر إنتاج الكثير منهم في مؤلفات خاصة بكل واحد منهم. «ثلاثيات - برلين» و «الرباعيات الشعرية» و «مجموعات شعرية»، هذه هي العناوين التي صارت تحملها مؤلفات البعض منهم (أعني مؤلفين أترك - ألمان من قبيل الأدباء آراس أويرن وظافر شينوجاك) من ناحية أخرى هناك مؤلفون آخرون أمست مؤلفاتهم في قائمة الكتب الأكثر مبيعاً، ولذا فقد صارت

مصطلح أدب المهجر ألمانياً على غرار الكثير من الكتاب المهاجرين الذين اكتسبوا الجنسية الألمانية. بهذا المعنى

فإن أدب المهجر قد أمسى «أدباً ألمانياً» لا من حيث اللغة فقط، بل ومن حيث المكان أيضاً. ولكن من هم هؤلاء المؤلفون والمؤلفات الذين يكتبون هذا الأدب؟ وما هي موضوعاتهم؟ وما هي الأجناس الأدبية المسيطرة على هذا الأدب؟ بما أن عدد هؤلاء الأدباء والأديبات قد صار يزيد على العشرات ولما كان هؤلاء يتمون إلى أصول مختلفة ويجسدون مشارب متعددة، لذا يتعين على الباحث في أدبهم أن يوسع منظوره ليشمل مساحة عريضة. إلا أننا نود أن نركز منظورنا على أدب اثنين من هؤلاء الكتاب، معتبرين إياهما بمثابة مثال معبر عن هذا الأدب، أعني أننا نود التركيز هاهنا على ماي آييم May Ayim أولاً، باختيار أنها أشهر مؤلفات الأدب الأفريقي - الألماني، هذا الأدب الذي لا يندرج في الواقع ضمن أدب المهجر، إلا أنه

oder die Gabes des Redens» من شخص تركي، فالملاحظ أن كتاباً أترك (وإيطاليين وعرب...) كتبوا ولا يزال يكتبون هم ذاتهم روايات باللغة الألمانية تدور حول الأتراك والألمان وما سوى ذلك من مادة واسعة. بهذا المعنى، فقد غدا من كان بالأمس موضوعاً روائياً صار الآن هو نفسه مؤلفاً للروايات. وليس ثمة شك في أن بوسع المرء أن يقول: لقد أخذ الآخر يرد بالحروف المكتوبة. أو أن: رعايا الإمبراطوريات قد أخذوا يردون بالكلمة المكتوبة. وإن كنا على علم بأن هذه المقولة المجسدة للمناوأة التي يكنها الأدباء للاستعمار تنطبق على الواقع الألماني بنحو غير مباشر فقط. إلا أنه لا يجوز أن يغيب عن بالنا أن نشأة الدولة النازية (الرايخ الثالث) دور في خلق أدب الهجرة. فلو لم تقض الحرب على الملايين من الألمان بين قتل ومعاقة، أكانت ألمانيا بحاجة للعمال الأجانب عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية؟ فالعمال الأجانب جرى استدعاؤهم لأن المعجزة الاقتصادية الألمانية كانت بحاجة ماسة إليهم. ومع هذا، فإذا كان هؤلاء «الأجانب» يعانون من عدم الاعتراف بهم «كجزء من الأهالي» Inländer، وإذا كانوا ضحية للعنف العنصري الذي يمارسه المتطرفون اليمينيون ضدهم، وإذا كانوا شهوداً على ما يدور ثلثية من حديث عن وجود «ثقافة ألمانية رئيسية» يتعين أن تهتدي بها ثقافات الأقليات المقيمة في ألمانيا (وهو موضوع أسس، منذ أن طرحه على الملأ رئيس المجموعة البرلمانية التابعة للحزب المسيحي الديموقراطي فريدنر شيرتس في تشرين ثاني/نوفمبر ٢٠٠٠، مدار نقاشات واسعة على صدر الصفحات الثقافية في الصحافة الألمانية)، نعم إن جلدور هذا كله تمشد إلى عمق الدولة النازية. ومع أن هذا الزعم ينطوي على شيء مثير للجدل، إلا أنه يتناسب الأدب المتبلور في الحقبة ما بعد الاستعمارية، هذا الأدب الذي يدين أساليب الهيمنة السائدة ودولة الإمبراطورية الغابرة. وهكذا صرنا نقرأ أعمالاً ساخرة يكتبها أبناء الأقلية التركية - الألمانية، رغبة منهم في إدانة هذه العلاقات. ومن هنا فقد تبلور في الآونة الأخيرة جيل ما يسمى بـ «Kanaksta»، وهو مصطلح منحوت من «Kanak» أي: «أوباش»، المصطلح الذي كان يطلقه البعض إهانة للأجانب، ومصطلح «Attack» أي: «الهجوم». فبمناداتهم بـ: «Kanak Attack» أي: اهجموا أيها الأوباش. كان أبناء المهاجرين المهائين بالأمس يريدون أن يمسروا عن تمردهم على مجتمع الأغلبية. ويقف في مقدمة هذا الجيل الكاتب التركي - الألماني فريدنر زايومغلو Peridun Zaimoglu (انظر صفحة ٢٨ من هذا العدد)، هذا الكاتب الذي صار عنواناً للتمرد والخروج على العرف والتقاليد ولكن بزي متحضر.

دور النشر ترى فيهم مناجم للذهب (إننا نفكر في هذا السياق براوية الحكايات والقصص الشعبية للكاتب السوري - الألماني رفيق شامي) أو بمؤلف القصص البوليسية الكاتب التركي عاكف برينجي). ومع أن أدب المهجر هنا قد خرج من المحيط الضيق وحاز على مكانة مرموقة في سوق الكتب، إلا أنه ظل يعاني من تجاهل التقصد الأدبي الأكاديمي، الذي يمارسه أبناء الأكثرية في المجتمع. وهكذا، وخلافاً لما هو سائد في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا أو في فرنسا، نلاحظ أن ألمانيا قد ظلت متخلفة عن الركب، فهذا الأدب لا يحظى فيها بالاهتمام التقدي الذي هو جدير به. ولكن ما هو سبب هذا التجاهل يا ترى؟ أيمكن في تردّي بعض النصوص من حيث الجودة الأدبية أم أنه يعود إلى طبيعة وفحوى التمرد الذي يعرب عنه بعض هؤلاء الكتاب؟ فني وقت مبكر، أعني في ذلك الوقت الذي درج فيه بعض هؤلاء الكتاب على نشر مؤلفاتهم ضمن مجموعات ومختارات أدبية، كانت قد تبلورت آنذاك حركة ما يسمى بالأدب الناقم. لقد كان هذا الأدب يتمحور حول الشكوى وتوجيه الاتهامات ورثاء الحال من حين لآخر. نعم، لقد كان هناك مهاجرون يشكون من الصدمة الثقافية التي عصفت بهم ومن ضياع الوطن الأم ومن حنينهم لهذا الوطن ومن البرودة المسيطرة على ألمانيا (بالمعنى الحرفي والمعنى المجازي لهذه الكلمة) وأخيراً وليس آخراً من الوحدة التي يعانون منها في بلاد الغربة. من ناحية أخرى أدان هذا الأدب الاضطهاد والاستغلال النازلين بالعمال الأجانب والعنصرية التي يبيدها الألمان حيال هؤلاء «الأجانب» الذين رأى فيهم البعض نزلاء غير مرغوب بهم بالرغم من أنهم ما جازوا إلى ألمانيا إلا بعد أن استدعتهم الحكومة الألمانية ذاتها. كما سادت هذا الأدب الشكوى من تجاهل المؤسسات الثقافية الألمانية له، من ناحية أخرى لا مراء أن من حقنا، نحن أيضاً، أن نعرب عن شكوانا من ضحالة بعض نصوص هذا الأدب الجديد. فليس كل نص كتبه الكاتب الأجانب باللغة الألمانية كان فتحاً أدبياً. وبغض النظر عن هذا كله، فقد خُصصت لهذا الأدب الجائزة الموسومة «Adaibert-von Charnisso-Preis» تشجيعاً للكتاب الأجانب الناطقين بالألمانية - من هنا فمن حق المرء أن يسأل عما إذا كان بالإمكان أن تُخصص مثل هذه الجائزة لأدب يعيش في العزلة؟ والأمر الشابت هو أن هناك أدب جديد كان قد تبلور على هامش المجتمع وأن هذا الأدب قد أخذ يحتل بالتدريج مكانة المناسب في الأدب الألماني الخاص بحقيقة ما بعد الحرب العالمية الثانية مجسداً بذلك المنظور الآخر. وهكذا فلذا كان ستين نادولني Sten Nadolny باعتبارها كاتباً ألمانياً، قد تحدث في روايته «سليم» أو موهبة المحادثة Selim

حول الانتقال من الأطراف إلى المركز

حينما يُرَدُّ أدب مرحلة ما بعد الاستعمار ذاته من خلال موقفه حيال العلاقة القائمة بين المركز والأطراف، فلا مراء أن على المرء والمخالة هذه أن يسأل عن موقف المهاجرين من أوروبا عامة وألمانيا على وجه الخصوص. والواضح هو أن هناك من يرى في ألمانيا «الفرديوس الموعود» (Walhalla) المناسب للمشاورمة (Döner) الأدبية. إلا أن الرأي الذي أفصح عنه إيلسيا ترويانوف (Ilija Trojanow)، «حول الأدب الألماني الآخر» في مقدمته لمختراته الجديدة الحاملة نفس العنوان، استفزازي في ظاهره فقط، فهو ليس سوى تلخيص لمقولات قديمة أصلاً. ومهما كان الحال، فهناك كاتب آخر يتناول الموضوع في أبحاثه من وجهات نظر مختلفة، أعني طاهر شينوجاك، فهو يرسم في مقالات قصيرة «أطلساً لألمانيا ساخنة الطقس Atlas des tropischen Deutschland»، من ناحية أخرى فإنه قدم، عن عمد وعن سبق إصرار، مواقف مضللة في المحيط المجاور لأوروبا، رامياً من خلال ذلك بحث العلاقة البيئية القائمة بين «بلاد الغرب» و «بلاد الشرق» على وجه الخصوص. وكان، في مؤلفه هذا، قد أفاض اللثام عن هذه السميات مؤكداً على أنها ليست سوى سميات مصطنعة لا غير. من ناحية أخرى، فهناك مؤلفة تزعم أن: أوروبا لا وجود لها. والمؤلفة المقصودة هاهنا هي يوكو تاكادا (Yoko Tawada) وفي الواقع، فإن منظور هذه المؤلفة لا ينسب إلى أوروبا أية مكانة مركزية. كما تتخذ الشاعرة التركية زهرة شيراك موقفاً ينسم بهدم شعري سائر فتقوم بتشويه الحقائق حينما تزعم أن أسطورة أوروبا هي أسطورة من نتاج مخيلة ذوي الأفكار الهدامة الناشطين في المؤسسات العلمية، أو حينما تؤكد أن الأنا الأوروبية تمتني نفسها أن تكون في موقع مركزي Eurogozentrismus، أو حينما تدبج قصيدة عن العلم في بلاد أوروبا (علماً بأن العلم المقصود هاهنا هو عامل تركي لا يكل عن الحلم بأوروبا) أو حينما تقلب الحروف التي تكتب بها كلمة أوروبا رأساً على عقب لتجعل منها قلعة (أبروا Apouria) سخرية واستهزاء بأوروبا. في المنارات المحيطة بأوروبا نمة حركة وتحولات - بكل معنى الكلمة. فعلى سبيل المثال كتب غيناي دال Güney Dal روايته «شارع أوروبا» رقم 5/ 5 Europastrasse عن الطريق الشهورة التي يسلكها العمال الأجانب وهم ذاهبون إلى تركيا؛ وكان سليم أوردوغان قد تناول، بعد جيل، الموضوع أيضاً؛ فأبطال أحدث رواياته، أعني روايته الموسومة «في غمر»، والتي كانت قد تحولت إلى فيلم يحمل نفس العنوان، يسلكون، أيضاً، الدرب المذكور وهم في طريقهم إلى تركيا وإلى أعماق ذاتهم. ورواية «خان القوافل» هي أشهر روايات أمينة سفني أوردامار. وعنوان هذه الرواية طويل وينطوي على

حركة ملحوظة بكل تأكيد: «الحياة ليست سوى خان للقوافل لها بابان، من إحداهما دخلت ومن الثانية خرجت». وتسرد المؤلفة في هذه الرواية نزوح أسرة من شرق الأناضول إلى استنبول مجتازة (تاريخ) تركيا. إلا أن الرواية تسافر في نهاية التاريخ وفي بداية بلوغها سن الرشد إلى أوروبا - علماً بأن هذه الظاهرة موضوع يكاد أن يتخلل كافة نصوص أوردامار.

وحينما يتحدث أدب المهجر الألماني عن أوروبا، فإنه يقصد ألمانيا في المقام الأول؛ أي يقصد تلك البلاد التي أمست الأمل العظيم الذي يروا إليه كل الهاربين من ويلات الفقر والبطالة والاضطهاد السياسي أو الحروب. ولكن ما هي ألمانيا - أي الجنة الموعودة فعلاً؟ وفي الواقع، فإن العناوين التي يسبقها المهاجرون على كتبهم تفصح عن العلاقة التي تربطهم بموطنهم الجديد: هللوا لي، فأنا أسكن في ألمانيا! (إلا أن هذا العنوان لا يجوز أن يحجب عن ناظرينا أن شيناسي ديكمان قد رفعت صوته بهذا النداء في سياق استهزائي ساخر)، ومهما كان الحال، فالواضح هو أن هذه الفرحة لا تسيطر على الجميع. فحسب رواية صليحة شايينهارد هناك من يتمنى توديع الجنة؛ وذلك لأن أمل الهجرة العظيم قد أمسى مجرد «شيء من الجنة فقط Nur ein Hauch von Paradies»؛ وهناك آخرون يرون أن «الجنة قد خربت» آراس أورين. لقد أمست للألماني تعني الأملين: الوطن والغربة، كما يتبين لنا من العناوين التي تحملها المختارات والمؤلفات المنشورة في الأعوام الأولى. فإذا كان البعض يرى نفسه في «موطنه قد أمسى في الغربة، فإن اللاجئين سعيد يقول طواعية غربي حيث أموت، وفي بيت شعري لـ كيلىو Chiellino يجري الحديث عن يومي الغريب الريب. ومن حق المرء أن يسأل أهاك موطن واحد أم اثنان؟ وفي هذا السياق يسأل كمال كورت ما هو جمع كلمة وطن. أما بالنسبة لـ Chiellino فإن المؤثرات الثقافية المتبادلة بين الأوطان المختلفة تتداخل على نحو خلاق: الوطن اسمه بابل. وتناول يوكسل بازراكيا كثرة اللغات في بابل فجعله موضوعاً تدور حوله قصائده الألمانية - التركية المنشورة في ديوانه الموسوم «باص بابل Der Babylonbus». إن الحنين إلى اللغة هو الأمر الذي يصوره هؤلاء الكتاب. وإذا كان الأمر على ما نقول، ألا يفصح الحنين إلى اللغة عن حنين جيل المهاجرين الأول للوطن القديم؟ وكانت المنتخبات المستقاة من مؤلفات الأدياء الباحثين في خصائص أدب عالم العمل قد أكدت على أن «الحنين» الذي يقض مضجعهم موجود «في الحقيقة»؛ وحتى نهاية الثمانينات ما كان رفيق شامي يرى في الأفق رحلات أسطورية كبيرة، بل كان يعتقد أن «الحنين يرسل خفية Die Sehnsucht führt schwarz». من ناحية كان ظافر



اپھارن سياسي

Heri Dono: Political Acrobat, 2001, 150 x 150 cm. Mixed media on canvas.

Reproduction from the catalogue Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien.

SNP Editions, Singapore 2004. © Oei Hong Djien 2004.

خاصة في هذا السياق، حيث يرى فيها هؤلاء الكتاب، أدبياً وتاريخياً، المسرح الذي جرت على أرضه هذه الأحداث. ويعتبر المتنبع لما يؤلفه كتاب الأدب المهاجر على مؤرخين بكل معنى الكلمة، ويتبادر إلى الذهن في هذا السياق الكاتب التركي آراس أورين، الذي خلق لنفسه، مثله في ذلك مثل زميليه غيتاي دال أو ظافر شينوجاك، من خلال قصائده الموسومة قصائد برلين أسلوباً أدبياً خاصاً به ضمنه صوراً شعرية تركية الطابع. ففي أعماق قصائده المتتابعة يعثر المرء على مشاعر الحزن والوحدة التي كانت تقض مضاجع الجيل الأول من المهاجرين: عم يفتش نيازي

في شارع ناوئي (١٩٧٣)، الحلم القصير القادم من كاشيتانه (١٩٧٤). كما كانت هذه القصائد تعبر عن أحلامهم وآمالهم أيضاً، ففي: لجوء خاص (١٩٧٧)، يتحول الغريب إلى وَّمَّ ألماني، إلى أسطورة تركية (١٩٧٨)، إلا أن بلد اللجوء هذا سرعان ما يتحول إلى الوطن المطلوب، فالواضح هو أن الغربة أيضاً دار للسكنى (١٩٨٠). إلا أن آراس أورين ليس مؤرخاً يثبت الأحداث من خلال قصائده الشعرية فحسب، بل هو يذهب إلى مدى أبعد فيجمل من تاريخ برلين ومواطنيها موضوعات تدور حولها قصائده، ففي ثلاثيته البرلينية: "انتقام متأخر" و "برلين، ميدان سافيني" و "زيارة مفاجئة"، كان أورين يمد جسوراً تربطه بأدب برلين في حقبة العشرينات من الناحية الأدبية، وبالتصوير التي دمجها هو نفسه في السبعينات والثمانينات من حيث المفاهيم. وغيتاي دال هو الروائي البرليني الآخر، الذي رسم في روايته ساعة احتساء الشاي على الطريق الدائري (١٩٩٩) صورة لبرلين في حقبة العشرينات، حيث التقى فيها شخصي تركي اسمه صبري ماهر بالممثلة السينمائية العالمية مارلين ديتريش وبالكاتب المشهور برتولت برشت.

من ناحية أخرى كانت أمانة سفغي أوردامار، هذه الأديبة التي سبق أن مُنحت جائزة باخمان، قد جعلت حقبة التمرد الطلائي مادة لقصصها ورواياتها؛ فقد كانت قد تركت الراوية تتحدث في روايتها الموسومة "جسر القرن الذهبي" (١٩٩٨)، عن الأحداث التي عاشتها في برلين الغربية وفي باريس واستتبّول خلال هذه الحقبة من الزمن. بهذا فقد جعلت المؤلفة، التي كانت هي ذاتها من «جيل عام ١٩٦٨»، الأحداث الاجتماعية والسياسية الخاصة بتلك الحقبة موضوعاً رئيساً لروايتها الدائرة حول التطور التاريخي الذي عم البلدان الثلاثة.

ويشهد واقع الحال على أن هناك جسراً يربط القرن الذهبي بنهر شبريه في برلين. ولم يكن هذا الربط من مسحض الصدفية أبداً. فبرلين استقطبت الكثير من أبناء العاصمة الثقافية التركية استتبّول. من هنا، فلا عجب في أن يتطبع

شينوجاك يرى أن ثمة دوافع شعرية تترك الحنين للترحال بين برلين واستتبّول. وفي مجموعته الجديدة الصادرة مؤخراً تحت عنوان «أحدث أدب ألماني» يهلم جمال توشيك مصطلح «بلاد الشرق» فيقول إلى «بلاد الصباح» وذلك لتلاني ما تطوي عليه التسمية الأولى من تصورات متخيلة (ولعله يجدر الإشارة إلى أن نشر هذه المجموعة قد تزامن مع نشر مجموعة تروياتوف وأنها اتسمت بتهجيج واضحة أيضاً، إلا أنها كانت أقل منها استغزاً. وبسبب اختلاف وجهات نظر المؤلفين، تكمل كل واحدة من هاتين المجموعتين الأخرى على نحو مثير للإعجاب).

الهجرة تتخلل كل هذه النصوص. فهي، أعني النصوص، تمكّن المنة بفقدان الوطن الأم والممانعة من أن المهاجر لم يحط رحاله ويستقر بالنحو المطلوب في أي مكان آخر أبداً. إن الطريق هو الهدف - إن هذا هو الشعار الذي يمكن أن يُطلق على أدب المهجر. (ولا مراء في أن المنظور المتضمن في مرحلة ما بعد الاستعمار يميل إلى أن يسمي هذه الظاهرة «أسلوب الأدباء الرحل»). من هنا، فليس مصادفة أن يكتب مؤلفون من قبيل سليم أورداغان أقاصيص حديثة تدور حول الطرقات. ساشا مستحم، بطل رواية ظافر شينوجاك في دوامة دائمة بين برلين واستتبّول ومروج أمريكا الشمالية، أدب المهجر - إن هذا هو الأدب الذي لا يكل عن التجول والترحال، الأدب الذي لا يقر له قرار. فحسب العنوان الذي يسبقه سليم أورداغان على أحد مؤلفاته: «أمسى السرج موحشاً منذ توفي الحصان».

التاريخ الألماني وأدب المهاجرين

تاريخ ألمانيا هو إحدى الموضوعات التي يتناولها المهاجرون في ألمانيا - أو لنقل إحدى الموضوعات التي يشعن عليهم تناولها. فهم حتى وإن لم يعيشوا في كنف الدولة النازية أو حتى وإن لم يكن لهم ضلع بالأعمال التي ارتكبتها، إلا أن الواقع الألماني السائد حالياً، هذا الواقع الذي يعيش هؤلاء الكتاب في كنفه، يظل على صلة بتاريخ حياتهم هم ذاتهم. من ناحية أخرى أصبح هؤلاء المهاجرون يجسدون جزءاً من التاريخ الألماني. انطلاقاً من هذا المنظور يسرد أدب المهاجرين الأحداث التي مرت عليهم ويقص ما شاهده وعاشوه، أي أنه يسرد أقاصيصهم الخاصة بهم. ويتميز أخذ مصطلح أقاصيص بمعناه الحرفي، ذلك لأن النثر هو أحد الأجناس الأدبية الرئيسية التي يستلهمونها في التعبير عن مكنون أفكارهم، ولا مراء في أن الرواية تكتسب مكانة متميزة في هذا السياق. والأمر للثير للانتباه هو أن هناك حدثان من الأحداث التي مرت على ألمانيا الاتحادية يكثر تردهما في هذه المؤلفات: التمرد الطلائي في نهاية الستينات والوحدة الألمانية. وتغطي برلين بأهمية

واحد؟ فعلى خلفية أن الأتراك من أبناء أناس مهاجرين، إلى أي مدى يمكن أن يكونوا، إذن، من أبناء برلين فعلاً؟ لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أنهم قد ترعرعوا هنا ودُفعوا إلى رياض الأطفال في برلين ودخلوا مدارسها. ومن ناحية أخرى، ماذا تعني الصفة الألمانية في عام ٢٠٠٤ لا مره في أن لا أحد منا يشعر بتناقض حينما يرانا نشرب النبيذ الإيطالي أو نتناول المأكولات اليونانية ونتجادل في ذات الوقت عما إذا كانت هناك ثقافة ألمانية رئيسية ينبغي بالآخرين أن يهتدوا بها. مع كل هذا يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن السياسة الألمانية لا تزال تجد صعوبة في تقبل هذه التطورات، حتى بعد ما تقلد أحد المهاجرين منصب رئيس نادي الكتاب الألمان (P.E.N.-Club) وبالمقابل كيف يقيم المهاجرون أنفسهم (وغرورهم)؟

من الناحية الأدبية يواجها هاتنا كثير من «الهجاء»، بمعنى أنهم ليسوا ألماناً صرفاً ولا أتراك بالكامل. ففي تركيا يرى المرء في أتراك ألمانيا مجرد Almancilar، أي، ومن باب الاستهانة بهم، ألمان يتقصهم نساء الدم. من هنا لا عجب أن يكون بطل أعمال عثمان الغين الهزلية رجلاً مثلاً ارتقى من خلال تكيفه مع الأوضاع الألمانية إلى مرتبة أنندي الزبالين وأن تدور عليه نواب الدهر من ثم فيتحول إلى غاندي - الأرباش. وكان الأنديسي - الألماني Jose F. A. Oliver قد ابتدع مصطلح Gastling ثمربها لما يطلقه الألمان على العمال الأجانب (العمال للمستأجرين Gastarbeiter)، كما ابتدع فريدون رايموغلر مصطلح Kanaksta من عبارة «أوباش» التي يطلقها بعض الألمان على الأتراك وعلى أجانب آخرين. وخلافاً لكل الآراء التحيزية التي يحملها بعض الألمان يسمى شينباي ديكمان التركي المثقف المتكيف مع المجتمع الألماني «التركي الآخر Der andere Türke»، الذي يوكل إليه (من باب السخرية) هز مهد طفل أكلة الثوم. وسعيد، رئيس النشاد الأدبي للذكور سابقاً، يقر أيضاً بوجود هؤلاء الهجاء فيسبهم هذا الحيوان الذي لا وجود له. ويشير كل واحد من هذه الأمثلة القليلة إلى أن الجدل الدائر بين الثقافتين (أو بين الثقافات صموماً) منغم بالتوترات والتعقيدات، إلا أنه يظل، مع هذا، دافعاً قوياً لإنتاج خلاق. وتقصص هذه الانتماءات الوطنية المغرورة بنفسها عن ذاتها لغوياً أيضاً؟ فها هي أمينة سفني أوزدامار تترك الرواية تنطق بلسان الأم؛ من ناحية أخرى ترى أن يوكو تاغادا قد حولت لغة الأم إلى أم اللغة. . . كما نشر على ولادة مولود جديد مغرط في التفاخر بهويته الوطنية في الأميرة الأفريقية التي كتبها المؤلفة الأفريقية - الألمانية ماي آيم؛ فهانها لا وجود لتصورات وقوالب مصطنعة، بل نحن هاننا إزاء انتماء قريبي - ألمانى واثق من نفسه فوبلا حجل» من هذا الانتماء الذي أمسى «بلا حدود».

أدب المهجر التركي - الألماني بطابع مدينة ثقافية كبرى. ففي حين لا يزال النقاد الألمان يعتقدون بأن الأتراك «يسكنون قرى الأناضول البائسة»، ترى الكتاب الأتراك - الألمان يكتبون روايات تدور أحداثها في المدينة الكبيرة؛ أعني في برلين واستنبول، في المدينتين اللتين كانتا فيما مضى من الزمن عاصمتين للإمبراطوريتين غابرتين. وكانت الدولة النارية تحكم من برلين، وبالمقارنة فقد كانت الإمبراطورية العثمانية تحكم بزمام الحكم من استنبول. والملاحظ هو أن المنظور الكلاسيكي للتبلور في مرحلة ما بعد الاستعمار قد تغير بعض الشيء، لا سيما حينما يأخذ المرء بعين الاعتبار أن «الأتراك المضطهدين» في ألمانيا هم أبناء قوم كانوا هم ذاتهم يتسمون، في يوم من الأيام، إلى إمبراطورية ذات أبعاد عالية. على خلفية هذه الحقيقة من حق المرء أن يسأل عن ماهية المضطهد وعن صفة المضطهد. وكان ظافر شينوجاك قد بحث عن الجواب الشافي على هذا السؤال في نصوصه المنشورة. ومن يقرأ هذه النصوص بلاحظ يسر أن شينوجاك يكتب أدباً مستقى من واقع المدينة الكبيرة. ففي قصائده ومقالاته ونثره الأدبي يعثر المرء بلا انقطاع على عاصمتي كلا الإمبراطوريتين وقد جرى، في الغالب، تصويرهما على هيئة مدينتين ودعهما عز وبههما أيام الحقبة الجميلة الرائعة، فهذهما المرص وعصف بهما الحراب. وهكذا لم يعد المرء يعثر فيهما إلا على ملامح تذكره بذلك الزمن الغابر. فالمدينة القديسة أصبحت خراباً بعد ما ترك الزمن على وجهها مجاميد بيضاء للعنان - وإن كانت قد أشاحت بوجهها من المرأة لكلا ترى ما جنت به هي ذاتها على نفسها. المدينة والتاريخ، التاريخ والجائفة على الذات - إن هذه الموضوعات هي المادة الرئيسية التي تدور حولها قصائد شينوجاك المتحدثة عن المدينة الكبيرة (ويلمس المرء هذه الحقيقة في ديوانه «إبحر العمودي» و «دوافع شعيرة تبرق الحنين للترحال» على وجه الخصوص). ويحتمل كاتب تركي - ألماني من الجيل الثاني الإمبراطوريات الغابرة وزير المآسي التاريخية، تاركا إيانا نلمس على نحو شديد أن رعايا الإمبراطوريات يردون بالكلمة المكتوبة.

انتماءات وطنية مغرورة، متألمون، وهُجَّاء؟

إن نظرية مرحلة ما بعد الاستعمار يصعب تحديد طبيعتها بنحو دقيق، لا سيما حينما يتعلق الأمر بتعريف الثقافات والانتماءات الوطنية للمغرورة بنفسها. ويمكن وصف حال هذه النظرة من خلال مثال مستقى من العهد الجديد/ الإصحاح الثالث من رؤيا يوحنا مفاده: «إني عالم بأعمالك، وأعلم أنك لمست بارداً ولا حاراً، وليست كنت بارداً أو حاراً»، وإذا لم تكن هذه النظرة ذات طبيعة محددة، يمكن أن تنطوي، إذن، على طبعين في وقت

أشعار الأخوات الموهوبات

كانت ماي آييم واحدة من أفضل ممثلات الأدب الأفريقي - الألماني. والأمر الجدير بالملاحظة هو أن الحركة الأدبية الأفريقية - الألمانية حديثة العهد نسبياً (فبنورها تعود إلى منتصف الثمانينات) وأنها لا تعتبر جزءاً من الحركة الأدبية المهاجرة التي تحدثنا عنها أعلاه. ومع هذا، فإن هناك نواح معينة تشترك بها كلتا الحركتين. وهذه الحقيقة تجعل الحركة الأدبية الأفريقية - الألمانية تنصّب بأهمية معينة في منظور مرحلة ما بعد الاستعمار.

وكانت الشاعرة قد نشرت «بلا حدود وبلا خجل» عام ١٩٩٠. وكانت الوحدة الألمانية بمثابة السياق الذي ديجت على ضوءه هذه القصائد القوية من حيث التعبير ومن حيث الإقناع. إننا هاهنا حيال قصيد مضاد، قصيد يود أن يبدى اعتراضه على تلك الأنا الشاعرة المتمردة على أغلبية غير محددة الهوية. هنا نتحدث أنا أفريقية - ألمانية، ترفع صوتها عالياً منددة بالتمييز والتزعات العنصرية السائدة في مجتمع الجنس الأبيض؛ إننا هاهنا إزاء أقلية ثائرة على الأغلبية؛ هذه الأغلبية التي جمعت شمل الأخوة والأخوات حينما حققت وحدتها القومية ثانية، إلا أنها انتهجت ولا تزال تنتهج أساليب التمييز العنصري حيال الأخوة غير الأشقاء. ولواجهة هذه الأساليب يجري التأكيد على الهوية الأفريقية - الألمانية والمناداة بضرورة إيمان الأخوة والأخوات الذين تمارس عليهم هذه الأساليب بأنهم ينتمون إلى طائفة واحدة. إلا أن الأمر الذي تجدر ملاحظته هو أن

هذه الطائفة لن تعثر على الخلاص من وسائل القهر المذكورة، لا من خلال تأكيدها على انتمائها الأفريقي فقط ولا من خلال تأكيدها على انتمائها الألماني المحض، بل هي تحقّق من خلال خيار ثالث، خيار النزوع إلى الحرية والتحرر من الاضطهاد. الهوية الأفريقية - الألمانية يجب أن تكون إذن «بلا حدود» و «بلا خجل». ولا مرأ في أن هذا الشعار يناسب القصائد على نحو رائع. ويفصح العنوان الثانوي عن نقد الشاعرة الخفي للوحدة الألمانية؛ فهي تتلاعب بالكلمات وتطلق على «Binheit» عبارة «Sch-einheit» وحدة صورية ظاهرية رامية من خلال ذلك القول بأن هذه الوحدة ليست وحدة حقيقة، وحدة بين كافة الأخوة والأخوات، بل هي وحدة في الظاهر فقط، ذلك لأنها تؤدي إلى تمييز أساليب التمييز الممارس ضدها وضد الآخرين من طائفتها. إلا أن بوسع المرء، أيضاً، أن يخمن أن المؤلفة أحجمت عن التصريح براءتها المتطرفة في الوحدة الألمانية، وبالتالي فقد أرادت أن تقول بالمقطع الأول من الكلمة، أعني الحروف الثلاثة الأولى «Sch-»، أن هذه الوحدة ليست سوى «براز Scheiss» لا غير.

إن قصيدة آييم مثال لنص يعكس رأي المحيط التابع بالوحدة الألمانية. ولكن مَنْ هو ذلك الذي يحدد أين يبدأ وأين ينتهي هذا المحيط؟ ومهما كان الحال، فالأمر البين هو أن القصيدة تنطوي على رغبة أكيدة في اتخاذ موقف محدد، من اتخاذ رد فعل واضح المعالم. وتنبع الرغبة في اتخاذ هذا الموقف من الرغبة في الدفاع عن النفس. وتفسر لنا قصائد الشاعرة بجلاء الدافع الذي يدفعها لاتخاذ هذا الموقف؛ فقصاصها تتحدث باستمرار عن التمييز العنصري. ففي قصيدة ١١ - شؤون أفريقية - ألمانية II. afro deutsch، على مسيل المثال، تطرح متحدثةً متخيّلةً على الشاعرة أسئلة غيبة

تتم عن روح عنصرية من قبيل:

أنت أفريقية - ألمانية؟

أتريدين، في يوم من الأيام

العودة إلى موطنك الأصلي ثانية؟

ملا تقولين؟ أنت لست تدرين الوطن أبداً

أعني موطن الآباء والأجداد؟

وترسم القصيدة الثانية المسماة - ٢ -

شؤون أفريقية - ألمانية II. afro deutsch،



«أحياء ماية»

Eddie Harra. Deep Polluted Sea Creature, 1995.

62 x 83 x 8 cm. Paint on wood.

Reproduction from the catalogue 'Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien.

SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.

صورة لمواقف بينة العنصرية وإن غُلفت هذه العنصرية بشيء من المواساة وبالرغبة بعدم إدانة الجميع :
 ما أسعدك بأنك لست تركية.
 ألسنتُ سحرةً بذلك؟
 أفصد هذا العداء للأجانب
 إنه أمر ظيع فضلاً
 ليس يوسع المرء
 أن يكون ذخوراً بتاريخ ألمانيا.
 علاوة على هذا، فإنك لست
 مفرطة السواد أبداً.
 أيعكس هذا كله صدى أصوات عنصرية قادمة إلينا من
 الإمبراطورية الرابعة؟ الأمر البين هو أن الأدب الأفريقي -
 الألماني يفضحها ويندد بها بجلاء.

صلة قرىي خطيرة

نال طاهر شينوجاك، شاعر المدن الكبيرة في حقبة
 التسعينات، شهرةً معتبرة من خلال بحوثه في المسائل

الألمانية - التركية. وكان قد نشر في الآونة الأخيرة عملاً ثرياً
 يشتمل على أربعة أجزاء. والمكان والزمان هما صلة الوصل
 بين القصص والروايات المختلفة، فبرلين واستنبول في مطلع
 القرن وفي العصر الراهن هما مسرح أحداثهما المشترك.
 والقاسم المشترك بين الجزأين الأول والثاني يكمن في الأنا
 الراوية ساشا محتشم. ومن الناحية الفنية تتم هذه الأنا عن
 ابتداء أدبي غاية في الكمال؛ فهي تجمع في شخصها ما لا
 يجوز أن يكون له وجود في ألمانيا رسمياً. فساشا من أصول
 ألمانية - تركية - يهودية. فاسرة والدته اليهودية كانت قد
 هربت إلى تركيا خوفاً من النازيين؛ وبالقابل، كان جده
 لأبيه تركياً سبق له أن شارك في اضطهاد الأرمن. وكان هذا

«شهر الأحياء»

Made Winda: Primordial Creatures, 84 x 84 cm. Acrylic and gold leaf

Modern In- on canvas. Reproduction from the catalogue Exploring

doanessan Art. The Collection of Dr Oei Hong Djen.

SNP Editions, Singapore 2004. © Oei Hong Djen 2004



نفسه من خلال الابتعاد عن أدب الحيرة والذهول الذي ساد في السنوات الأولى والتحول يسير وبلا تشنج لا صوب موضوعات كان الحديث عنها في عداد المحرمات فحسب، بل والتحول صوب نواح وأمور كان تناولها يثير المشاكل والجدل. وتكمن الخاصية المميزة لهذا الاتجاه الأدبي الجديد في أنه «أدب ألماني» ذو صفة متميزة عن الأدب الألماني المتعارف عليه. فهذا هنا مؤلفون يكتبون من منظور مختلف، مؤلفون سكنت في صدر كل واحد منهم روحان مغتربان لا روح واحدة، مؤلفون يكتبون بلغة أدبية تمتلك ناصية الألمانية وتغرف من مناهل ثقافة متنوعة الجوانب. لقد استدعى المرء مع العمال الأجانب عقولاً لطيفة خفيفة الروح محبة للمعارف، والجميل في الأمر هو أن هذه العقول قد استقرت هنا فعلاً. فهذه العقول أمست تمجيداً مع الألمان «الأصليين»، الثقافة في ألمانيا الراية، ولا يشط من عزمهم هذا التجاهل المقصود الذي يكنه إرهابهم أولئك المتمزقون الداعون إلى ضرورة التسليم بوجود ثقافة رئيسية يتعين على باقي الثقافات الموجودة على الساحة الألمانية التكيف معها والاهتداء بها «Deutsche Leitkultur». ومن وجهة نظر حقيقة ما بعد مرحلة الاستعمار، فإن ما يميز هذا الأدب المهجري (وأدب الأقليات الأخرى، من قبيل الأدب الأفريقي - الألماني على سبيل المثال) لا يكمن، في المقام الأول، في حديثه عن الاستعمار الألماني، بل هو يكمن في النقاش الذي يُجرىه حول الروح القومية التي اندلعت منذ أن تم توحيد شطري ألمانيا ثانية. فهذا الأدب أصبح يسير على طول خطوط الهدنة الفاصلة بين ما يسمى بالثقافة الرئيسية وبين الثقافات الأخرى المعنية هاهنا. وختاماً يمكن القول بإيجاز أن أدب المهجر هو أدب قادم من الأطراف المحيطة بالمركز. إنه، وفي المقام الأول، أدب معتز ببلدته مفروود بنفسه، وفي هذه الحقيقة يكمن رخصه في الواقع. ففي ألمانيا الموحدة، أعني في موطن الشعراء والعلماء والفكرين، في بلاد طالبي اللجوء والقادمين من تركيا من أجل العمل، في البلاد التي تستباح بها حرمان مقابر اليهود، في بلاد المثقفين متحجري العقول الداعين إلى تفضيل الثقافة الألمانية على باقي الثقافات التوطنة في ألمانيا، تكتسب مقولة: رعايا الإمبراطورية يردون بالكلمة المكتوبة معنىً جديداً. فهذا الأدب هو أدب موجه ضد «إمبراطورية رابعة» متخيلة. ويهدأ المعنى فواته يسبح ثراءً أدبياً عظيماً علينا.

ترجمة: عدنان عباس

© Karin Yeşilada

* عندما كتب هذه المقالة كان سعيد بئراً هذا للنصب.

الجد قد خلف مذكرات يومية أمسى الكثير من فقراتها يشكل لنزاً محيراً بالنسبة لساشا. وهكذا صار التتبع عن الحل الشافي لهذه الالتغاز يصعد مسعى ساشا للتعرف على هويته هو ذاته؛ السعي للتعرف على تاريخ ما أمسى يراه صلة قرى خطيرة. في الرواية الحاملة العنوان نفسه، أعني صلة قرى خطيرة، تطرح صلة القرى هذه أسئلة تقضي إلى متاهات لا حصر لها. أسئلة تتعلّق بالتاريخ الألماني والتاريخ التركي، وبموضوعات تخصّ الذنب الذي اقترفه الألمان حيال اليهود والذنب الذي اقترفه الأتراك بحق الأرمن، وتتعلّق بهوية «الأتراك الألمان» في ألمانيا الموحدة وأخيراً وليس آخراً بموضوعات تخصّ العلاقات بين الجنسين، أعني العلاقات القائمة بين جنس الرجال وجنس النساء. إن مسعى ساشا للتعرف على هويته انطوى على جوانب مثيرة للألم ومدعاة للقطوع فعلاً، إلا أن ساشا أثر في سياق عملية التعرف هذه على الموهبة التي جباها إياه القدر: ممارسة الكتابة. بيد أن القراء يقفون، في سياق هذا كله، أمام أسئلة محيرة، أسئلة ما كانوا سيسالون عنها لو لم يطرحها عليهم المؤلف، وذلك لأنها من صلب حالة شديدة الخصوصية، فهي أسئلة لا تطرح نفسها إلا في سياق صلة القرى اليهودية - الألمانية - التركية التي تميز بها ساشا.

رعايا الإمبراطورية يكتبون! فهنا يكتب شخص ينتمي إلى إمبراطوريتين، الإمبراطورية الألمانية والإمبراطورية العثمانية. فمن يرتب من الإمبراطورية العثمانية؟ ومن يعرف شيئاً عن العلاقة التي سادت بين اليهود والأتراك في الإمبراطورية العثمانية إبان حقبة محاكم التفتيش في أوروبا ومن العلاقات التي تسود بينهم في يومنا الراهن؟ وباستثناء أفراد معدودين، يكاد أن يجهل كافة الألمان تقريباً أن عملة برلين الأسبق، أرست رويتر كان قد قضى رداً من الزمن لاجئاً في تركيا. وما تعنيه ألمانيا الجديدة، يا ترى، بالنسبة «للاقليات» اليهودية والتركية؟ إن صلة قرى خطيرة مؤلف بطرح أسئلة وينطوي على وجهات نظر غاية في الأهمية. من هنا، لا عجب أن يتجاهل النقاد الألمان عمداً هذه الرواية الرئيسية في الأدب التركي - الألماني.

سكون الجواهر

بنأى عن الأدب الكلاسيكية الخاصة بحقبة الاستعمار، أخذ يتبلور شيئاً فشيئاً «اتجاه أدبي يتناول حقيقة ما بعد مرحلة الاستعمار». وفي المقام الأول، يسهر على بلورة هذا الاتجاه الأدبي مؤلفون ينطقون، حقاً، بالألمانية، إلا أنهم (أو آبائهم) يتحدرون من أصول غير ألمانية. وفي المستقبل البعيد، من المحتمل أن يفقد هذا «الأدب للمهجري» مكانته المتميزة، وذلك بفعل التحول الذي أمسى يلوح في الأفق في اليوم الحاضر. هذا التحول الذي يكشف عن

حول أدب المهجر العربي الناطق بالألمانية

وجهة نظر

وبقي الأمر على ذلك حتى نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن المنصرم حتى بدت تبرر في الجانب الغربي من ألمانيا سابقاً أصوات تحاول الترجمة من العربية إلى الألمانية وتنقل الحكاية الشعبية العربية شفهاً وخطياً إلى المتلقي الألماني، وكان دافعها الأساسي الخروج من العزلة المقيتة المفروضة على الأجنبي في ألمانيا والتعبير عن مطالبها التي كانت في شكلها الأغلب سياسية واجتماعية. تحالف عرب وإيطاليون وإسبان وأتراك وأسسوا متراً أدبياً لهم في مدينة فرانكفورت عام ١٩٨٢ أطلقوا عليه «بولي كونست». وكان من أوائل الناشطين في هذا المجال رفيق شامي، الذي يعتبر أكثر الكتاب العرب الذين يكتبون باللغة الألمانية غزارة في الإنتاج الأدبي، وسليمان توفيق ويوسف نعوم.

كانت هذه الظاهرة في الشطر الغربي من ألمانيا محاطة بعوائق وصعوبات كثيرة منها صعوبة تحقيق الاعتراف المنشود في إطار النقد الأدبي ووضع الأجانب الذي كان قائماً، وخصوصاً ظاهرة اللجوء السياسي التي ازدادت إثر الأوضاع التي كانت قائمة حينها في تركيا، إيران ولبنان بشكل خاص. كذلك فقد كان هؤلاء الكتاب ينتقدون إلى الحاضرة الأدبية التي توفر المكان والدعم الضروري لتغطية متطلبات الحياة اليومية، تاهيك عن عدم توفر دور النشر الألمانية التي تعير هذا الأدب العناية اللازمة. أما العامل الآخر والذي يعتبر أساسياً فهو أن كافة من نشطوا في بدايات الكتابة في الشطر الغربي كانوا من المهجرين الذين لم يسبق لهم ممارسة كتابة الأدب بمقاييسه الجمالية قبل ذلك سواء كان باللغة العربية أم باللغة الألمانية. من هنا لجأ هؤلاء لتناول الحكاية الشعبية بنصوصها المختلفة في التراث العربي ومارس غلبتهم وما زال يمارس مهنة «الحكواتي» مثل رفيق شامي، الذي بدأ يحاول الخروج منها في الفترة الأخيرة، وسليم الأقيش، الذي ظهر اسمه في مطلع التسعينات من القرن العشرين، وإلى حد ما يوسف نعوم. هذا بعد أن جربوا الكتابة بكشفة عن الحياة اليومية ومصاعبها بالنسبة للأجنبي في ألمانيا، دافع بالكتّاب إلى تسمية هذا الأدب بـ «أدب الأجانب». أما محاولات كتابة الشعر فقد يمكن القول إنها اقتصرت على محاولات متواضعة لسليمان توفيق ويوسف نعوم واليوم وبعد توحيد

بداية تعد ظاهرة أدب المهجر باللغة الألمانية، بشكل عام ظاهرة جديدة على مناخ الأدب الألماني ولا شك أنها لا تزال بحاجة إلى المزيد من الدراسة والتحقيق من أجل فهم أبعادها وأفاقها وما يمكن أن يترتب على ذلك من نتاجات تمتد إلى الأدب الألماني بشكل عام. من أول بوادر الكتابة المهجرة العربية باللغة الألمانية في القرن العشرين، التي يمكن للباحث تسجيلها، هي تلك المحاولات الأولى التي قام بها الشاعر السوري عادل قرشولي، والتي تعود إلى عام ١٩٦٢، حيث كان يدرس في مدينة لايبزيغ الألمانية الشرقية. بالطبع لم تكن هذه الظاهرة الجديدة تدعى يومها بأدب المهجر العربي في ألمانيا أو الأدب الأجنبي أو ما شابه ذلك من تسميات أطلقت على هذا الأدب في الثمانينات من القرن ذاته، ولم تكن سوى حالة فردية رعاها مناخ إيجابي وظروف خاصة بهذا الشاعر الشاب، جعلت منه لاحقاً واحداً من أهم كتاب المهجر بلغتين. كان ينظر إلى قرشولي على أنه كاتب وشاعر ومترجم ومدرس في جامعة لايبزيغ. ومن الجدير بالذكر أنه ساعده في تحقيق الاعتراف به من قبل زملائه الألمان مجموعة من العوامل من بينها أنه كان شاعراً معترفاً به في العالم العربي منذ منتصف الخمسينات، أي قبل هجرته إلى ألمانيا، حيث أنه كان يتقن «حرفة الشعر، إن صح القول، في دياره العربية، مما جعله يوظف بسهولة هذا القلم الشاب في خطابه مع نفسه ومع معلمه الكبير جورج ماورر، ليتقلّب به إلى التواصل مع أصدقائه الأدباء فولكر براون، ساره كيرش، راينير كيرش، كريستا فولف وغيرهم، إلى أن أصبح في النصف الثاني من الستينات واحداً من الشعراء الذين يقرأون إلى جانب بيروفسكي وغيره من الشعراء الألمان اللامعين فيما كان يسمى يومها موجة الشعر، وأخذت تحظى بهم الصحافة اعترافاً أدى إلى ثلاث نتائج، أولها حماس بعض الشعراء الألمان مثل فولكر براون وراينير كيرش وساره كيرش لترجمة قصائد قرشولي إلى اللغة الألمانية ونشرها في ديوان خاص. أما ثاني هذه النتائج فهو التحدي الكبير لهذا الشاب الذي كان يعيش مناخ الشعراء بلغة أخرى غير لغته العربية، ثم النتيجة الثالثة وهي طرحه لسؤال يتعلق ببعده عن المتلقي العربي، الذي أصبح بعيداً عنه وماذا وكيف يمكنه أن يكتب للتواصل مع المتلقي الجديد.

رئيسية ثم عادل قرشولي كجائزة رئيسية وعبد اللطيف بلفلاح، المغربي الأصل، كجائزة تشجيعية. كما ظهر أيضا ضمن أدب الأطفال والشباب اسم الفلسطيني غازي عبدالقادر، الذي نشر أول أعماله في عام ١٩٩١.

وبعد هذه النظرة السريعة المختصرة يمكن العودة لمحاولة رؤية بانوراما هذا الأدب من زاوية نقدية سريعة أيضا، حيث يمكن اتكاء على ما سبق القول إن أدب المهجر بشكل عام، بما فيه ما يكتبه الكتاب العرب باللغة الألمانية ما زال يعاني من التهميش ضمن مناخ النقد الأدبي الألماني. فإما أن ينظر إليه من منظار التعاطف مع الأجنبي حتى فيما يكتب، وهذا بالطبع ما يؤدي إلى سطور تبدو لطيفة في مضمونها أما في محصلتها النهائية فهي تبعد هذا الأدب عن مقاييس النقد الجمالية وتقربه من أدب التسلية لا أكثر. ولم ينظر لهذا الأدب حتى هذه اللحظة، سوى من أصوات محدودة جدا، على أنه جزء من الأدب الألماني، كما هو الحال بالنسبة لنظرة الفرنسيين لنصوص من يكتب من المغاربة أو الجزائريين أو غيره باللغة الفرنسية، حيث يعتبرونه جزءا من الإبداع الأدبي باللغة الفرنسية. إن هذه الإشكالية عائدة إلى مساق تاريخي يتعلق بتاريخ الأدب أكثر منه بواقع هذه النصوص المهاجرة.

ولا بد من الإشارة إلى أن سيطرة مناخ الحكاية الشعبية التي ألقت بظلالها الثقيلة على النصوص الأدبية في المهجر

الألمانيتين اختلطت الأوراق إلى حد بعيد، حيث برزت أسماء جديدة وضاعت أخرى وتطورت النصوص ومعها طبيعة التعامل مع تلك النصوص من قبل النقد الأدبي الألماني، وبدأت دور نشر ألمانية ذات تاريخ عريق وسعة مميزة في المجال الأدبي تدير هؤلاء الكتاب مزيدا من الاهتمام. فبينما بدأت تتلاشى ظاهرة الكتابة عن حال الأجنبي في كتابات أدباء المهجر العرب باللغة الألمانية، حافظت ظاهرة «الأكزوتيك» التي تنقل صورة الشرقي العاطفي غير العصري والتي يشوبها نوع من التخلف والسخرية وهي ظاهرة ما زالت قائمة فيما يكتبه سليم الأفيش، على وجودها. وتوجه البعض إلى الترجمة مثل سليمان توفيق، الذي نشر هذا العام أعمالا هامة في دور نشر ألمانية متميزة، كما تنشر قرشولي مجموعتين شعريتين في دار نشر بيمونخ، وهو النمط الأدبي الذي لم يخرج عنه. وظهر إسم حسين الموراني كروائي ومترجم، وقد حاز على جائزة شاميسو التشجيعية قبل عامين، وهي الجائزة التي

حاز عليها من قبله رفيق شامي كجائزة تشجيعية وكجائزة

Ivan Sagala: The Essence of Cow in the Macro- and

Microcosmos, 1989: 110 x 140 cm. Oil on canvas.

Reproduction from the catalogue "Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien."

SNP Editions, Singapore 2004. © Oei Hong Djien 2004



«الأجانب». إن هذه الظاهرة التي لا بد وأن تؤخذ بعين الاعتبار عائدة إلى أسباب كثيرة سبقت الإشارة إلى بعض منها، وليس من متع لرد المزيد منها.

أما فيما يتعلق بالشعر وهو الأقل رواجاً والأقل كما ولكنه ليس بالأقل حضوراً، فيكاد يكون عادل قرشولي الوحيد الذي ما زال يمارس الكتابة باللغة الألمانية إلى جانب العربية، بالرغم من أن آخر ديوان له نشر في عام ١٩٩٥. هذا بالطبع لا ينفي حقيقة حضور هذا النوع من الأدب، لكنه يلح في طرح السؤال حول الأسباب الكامنة وراء قلة الإنتاج الإبداعي. وقد يكون الأمر عائد إلى الصعوبات التي تعانيها دور النشر في تسويق الشعر، خاصة وأن دور النشر لها مصلحة ربحية يجب مراعاتها، كما أنه لا بد وأن يلعب عامل التجديد في النص الشعري، موضوعاً وأسلوباً، دوراً أكبر أهمية حتى يفرض نفسه في مجال الأدب، وهذا ما ينطبق على النصوص الشعرية بشكل عام وليس على نصوص قرشولي فقط. وتوجد نصوص باللغة الألمانية للشاعر العراقي فاضل المزاري، الذي يكتب بشكل أساسي باللغة العربية، إلا أنها محدودة وهو يعتبر نفسه شاعراً باللغة العربية، لذا فمن الصعب إدراجه ضمن من يكتبون باللغة الألمانية.

ختاماً لا بد من التأكيد على أن الأدب هو إبداع جمالي بالدرجة الأولى قبل أن يكون نتاجاً بلغياً ما أو بنساقاً ما، لذا لا بد وأن تطبق في التعاطي مع النصوص الأدبية، أسس ومقاييس جمالية، على أساسها يتم التقييم والفهم. ولا يمكن اليوم لناقد أدبي أن يدعي صعوبة فهم نص ألماني لكاتب من أصل عربي على سبيل المثال، مبرراً ذلك بغزارة المجاز وغرابة السياق وكثرة الإطناب... الخ من الحجج الواهية، خاصة وأن الشقافات أصبحت على حد من التقارب يمكن من القول إن دور الحواصير بين المثقفين والثقافات هو الاقتراب المتدرج، إذا كان ذلك ممكناً، حسب قول فيصل دراج، من التعرف الموضوعي على «الأخر»، من أجل الاعتراف الحقيقي به. وهذا الأمر يحتاج، إلى معرفة الطريقة التي يعيش بها «الأخر» وإلى معرفة الأشكال التي يعمل بها. ومعرفة كهذه تنطوي على بعد معرفي، وتضمن، أيضاً، بعداً أخلاقياً. ذلك أن معرفة الآخر، بلا افتراضات مسبقة، تقضي إلى تفهم قضاياها، بفهم المعرفة والتسامح والحوار والمسؤولية علاقات كثيرة. ولا بد أن يكون النص الأدبي واحداً من أهمها. إن الاعتراف بالنص الأدبي هو الشرط الأهم لفهمه على طريق تقسيمه على أسس علمية تعتمد مقاييس جمالية موضوعية، وهو ما رنا نفقر إليه عربياً وألمانياً في تقييم النصوص المهاجرة.

الألماني كان وما زال أحد العوامل التي أدت إلى هذا النتيجة غير الصحيحة في أسلوب التعامل مع هذا الأدب. فما زالت ألف ليلة وليلة وأسواق الشرق، وهي بالطبع جميلة ولكن ليس من الضروري نسخها من جديد خاصة وأنها متوفرة كأصل، تطفئ على صورة الحديث والحداثة في النصوص المهاجرة. وهنا لا بد من التفسير بين موضوعية التناس في الأدب وبين تدوير الكتابة ونقل النص من لغة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى دون مراعاة عوامل الزمان والمكان والتلقي والمتلقي، خاصة وأن إهمال مثل هذه العناصر تؤثر بلا محالة على نوعيته.

وواقع الأمر أن النصوص التي انحصرت وحصرتها نفسها ضمن هذا الصنف الأدبي لا يمكن لها أن تصل في يوم من الأيام إلى القارئ العربي ليعترف بها على أنها نصوص أدبية تستحق القراءة، خاصة وأنه، أي القارئ، يعرفها من حكايات «الجلدة» و«الجارة» المجرور التي ما دأبت تغفلها للأطفال والكبار على حد سواء، هذا ناهيك عن مقامي «الحكواتي» في الشام وقصبرها من بلاد العرب، حيث يستمع الإنسان إليها في أجواء تكاد تكون طقوساً خاصة بها، شرقية اللون والطابع تملأ «الشاي» ودخان «الترجيئة»، بعيدة كل البعد عن ألمانيا، مكان الولادة الجديدة لهذا النص. إذا سيطرت الاعتراف الأدبي متقوصاً على المدى المنظور، لكن هذا النقصان ليس بالضرورة أن يكون الأساس الوحيد لعملية التقييم الأدبي لهذا الجزء من النصوص.

أما فيما يتعلق بالمحاولات الجديدة في الرواية، والتي شرع بها حسين الموراني بعد أن سبقه إلى ذلك يوسف نعوم في روايتين وتوقف وبالطبع رفيق شامي الذي غلب على نصه أسلوب الحكاية الشعبية إلى حد بعيد مما يجعل هناك نوعاً من الفوارق قائماً ما بين نصوصه ونصوص الموراني أو يوسف نعوم على سبيل المثال لا الحصر، فالحكم عليها ما زال صعباً، حيث أن التجربة حديثة باللغة الألمانية من كاتب عربي روائي والموضوع نابع من ثقافة شرقية تلاقحت مع ثقافة غربية، لا بد لها من أن تتمخض من نتائج تحتاج بعضاً من الوقت. وإذا انتقلنا إلى النهج الجديد لدى رفيق شامي والذي بدأ يتناول مواضيع أدبية ليس بالضرورة أن تكون ضمن البيئة العربية أو الشرقية ثقافياً، فإنها تجربة ما زالت مرتبكة والنجاح الذي تلقاه مرتبط بالشخص أكثر منه بالنص. رفيق شامي هو على الإطلاق أشهر كاتب عربي في المهجر يكتب باللغة الألمانية والكاتب الأجنبي الذي تعتبر كتبه الأكثر مبيعاً ورواجاً في سوق الكتب الألمانية وأكثر من تترجم منهم إلى لغات أخرى. كما أنه لا بد من الإشارة إلى أن كتب رفيق شامي تعتبر من الكتب الأكثر مبيعاً في ألمانيا بشكل عام وليس فقط مقارنة بما يكتبه

الأدب الألماني بأقلام المهاجرين العرب

أبناء الجيل الثاني نموذجاً

بين الجزائر والنمسا التي يسترجع فيها غوتهارد الشخصية المحورية في العمل أحداً من ماضيه عبر حوارات ونقاشات عديدة مع الراوي. وتتسج الأحداث خيوطها من خلال تعارف ألمانيين على بعضهما بأوروبا ومحاولة أحدهما وهو الأنا الراوية في العمل استدراج الآخر كي يروي له عن فترة عمله كجندي مرتزق.

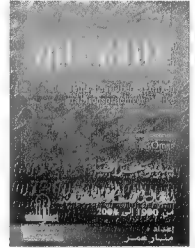
أما الأدب الشاب رائد صباح، المولود عام ١٩٧٣ بألمانيا لأبوين من أصل فلسطيني فقد صدر له إلى الآن عملان الأول عام ٢٠٠٢ بعنوان «الموت هدية» والثاني عام ٢٠٠٤ وعنوانه «الرياح تحمل لي منه»، ويروي قصة المعلمة الفلسطينية «أم محمد» ذات الأربعة أبناء ومعاناتها المستمرة عند نقاط التفشي لكي تتمكن من الوصول إلى المدرسة التي تعمل بها.

وتقدم قصة صباح «الموت هدية» سيرة ذاتية متخيلة لشاب فلسطيني في التاسعة والعشرين من عمره يقوم بدور الراوي، ويتناقص النص الدوافع وراء إقدام بعض الشباب الفلسطينيين للقيام بعملية انتحارية.

وتعرض القصة حياة «سعيد» الشخصية المحورية بالعمل الذي يحيا داخل مخيم جنين للاجئين بعد أن يضطر في سن التاسعة لمغادرة قريته مع أسرته فراراً من الاحتلال الذي يصادر أرضهم ليبنى عليها مستوطنة يهودية. وتتجلى من خلال الأحداث المعاناة المستمرة للبطل الذي يفقد أمه برصاص عشوائي لقوات الاحتلال أثناء الانتفاضة الأولى، كما يتعرض «سعيد» للاعتقال والتعذيب ويظل قابعاً لمدة أربع سنوات في السجون الإسرائيلية لمشاركته في إلقاء الحجارة على قوات الاحتلال. يخرج سعيد من السجن ليسبح من عمل في مدينة حيفا، ويضطر للعمل بمهن بسيطة كغسل الصحون أو العمل كصبي نهار دون الحصول على تصريح عمل نظراً لأنه قد أصبحت له صراويل. وعلى تحول دون حصوله على عمل شرعي داخل إسرائيل. وعلى مدار الأحداث تقوم دورية عسكرية بإيقاف سعيد وإذلاله وضربه ضرباً مبرحاً، ثم تأتي القشة التي تقصم ظهر البعير عندما تقوم دورية عسكرية بإطلاق النار على سيارة أجرة كان يستقلها فتصيب ساقه. بعدها يسعى سعيد للقيام بعملية انتحارية، لكن رصاص القوات الإسرائيلية يكون هو

عند الحديث من الحركة الثقافية المعاصرة في ألمانيا لم يعد من الممكن تحديد تيار فني أو فكري يعينه على أنه التيار السائد أو الممثل للقطاع الأكبر من المبدعين في ألمانيا، حيث بات ما يميز الساحة الفنية والأدبية هناك هو تنوع مصادرها الثقافية. وفي ألمانيا يشارك المواطنون ذوي الأصول العربية، الذين يصل عددهم إلى حوالي ثلاثمئة ألف مواطن، بشكل فاعل في قطاعات الحياة المختلفة ومنها الحياة الثقافية. فتجد من أبناء المهاجرين من البلدان العربية فنانين تشكييليين وأدباء شقروا طريقتهم في الكتابة كثيرون فتاح ورائد صباح وأتيس حمادة وعبد اللطيف يوسف وغيرهم.

ولد فتاح عام ١٩٦٤ ببرلين الشرقية لأب كردي عراقي وأم ألمانية، ونشأ بين ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية والعراق، كما أمضى بضعة شهور بالجزائر. صدر أول عمل له عام ٢٠٠٠ قصة قصيرة، وتلاه عام ٢٠٠١ رواية «في الأراضي الحدودية» (انظر صفحة ٤٨ في هذا العدد) التي تحكي قصة مهرب في المنطقة الكردية المليئة بالألغام، ونال العمل إعجاب النقاد وحاز جائزة أسبكتة الأدبية. كما ظهرت له عام ٢٠٠٤ رواية «العم الصغير». ويتناول فتاح في أعماله قضايا عديدة ككفاح الإنسان للبقاء على الحياة تحت وطأة ظروف صعبة، وإشكالية الفكر والنسيان. ويتناول أسلوبه السريدي بسعد المسافة بين الحدث والزوايا التي ينظر منها الراوي إليه، فهو يحكي من موقع المشاهد والمراقب غير المتفاعل مع الأحداث. وكثيراً ما يكون الشرق الأوسط مسرحاً للأحداث، كليا أو جزئياً، في أعماله حيث تدور أحداث روايته الأولى مثلاً في شمال العراق وبغداد، وتشكل كلا من ألمانيا والعراق خلفيات أحداث روايته الأخيرة. وفي قصته «دوني» الصادرة بفيينا عام ٢٠٠٢ تدور الأحداث



ويتنازع أدباء الجيل الثاني عن الجيل الأول من الأدباء الذين هاجروا إلى ألمانيا (أمثال رفيق شامي ويوسف نعوم وسليم الأئينيش، وعادل قرشولي، ووديع سداق وهدي الهلالي) أنهم في تناولهم لموضوعات ذات علاقة بالشرق الأوسط ينظرون إليه بنظرة أقل انغماسا في الأحداث لذا نجد أن لغة الخطاب والسرد عندهم من زاوية أكثر بعدا من الجيل الأول. ويتناول فتاح هذه الرؤية السردية داخل كتاباته في مقالاته «أرض الطفولة خواطر حول ما يسمى بالازدواجية الثقافية»، قائلا: «أردت أن أعثر على صوت ينقل كلاً من الشعور بالانتماء والغربة في آن واحد، حيث كنت أشعر بكلهما نحو هذا البلد «العراق»، الذي أصفه في كتاباتي. لم يكن ما أسمى إليه سهلاً، ولقد كلفني أيضاً فيما بعد أن اتهمت بأن «برود الثلج» يقلب على العمل، فبسر أن ما

الأسرع فيجد طريقه إلى سعيد أثناء عملية عسكرية لها بخيم حين يرقته.

ويستخدم العمل تكتيك المونتاج حيث تتخلل الأحداث الروائية وثائق حقيقية كاعترافات منشورة لضابط من الجيش الإسرائيلي بقيامه بتعذيب فلسطينيين كجزء من مهام وظيفته، كما تشكل بعض الأخبار والمقالات من الصحف العبرية وغيرها جزءاً من العمل.

وبالنظر إلى كتابات أنيس حمادة نجد عدة أجناس أدبية كالشعر الغنائي قصص الأطفال والمقال وتتناول أشعاره بتعدد موضوعاتها، فأحياناً يتعرض لموضوعات عامة كالوحدة أو الحب، أو للموضوعات مثل العنصرية أو للقضية الفلسطينية ومظم ما يكتب حمادة يقوم بنشره على الموقع الإلكتروني الخاص به. وقد كان أول ما قام بنشره

نص ساخر عام ١٩٩٣ بعنوان

«العين بالعين أو القصص الخيالية

لأحد خبراء الغرب الأوسط»

انتقد فيه أحد أبرز الوجوه

الإعلامية الألمانية المتخصصة في

شؤون الشرق الأوسط وكيفية

تسطيحه للأمور وعدم

موضوعيته.

وتختلف علاقة الجيل الأول

والثاني بألمانيا وبلدان الشرق

الوسط وينعكس هذا في

كتاباتهم، فبينما كافح أبناء الجيل

الأول من المهاجرين العرب

لسنوات ليصبحوا جزءاً من ألمانيا

وينالوا الاعتراف بهم كمواطنين

ألمان وتشكل ألمانيا بلد المهجر

والوطن الثاني لهم الذي انتقلوا

إليه سعيًا وراء حياة أفضل، نجد

أن علاقة الجيل الثاني بألمانيا علاقة انتماء لوطن أم وأقارب

واسرة فيه، وتتفاوت علاقة جيل الثاني بأوطان آبائهم

الأولى تفاوتاً كبيراً من أديب لآخر، وترجم هذه العلاقة

في أعمالهم الأدبية بين نقد ورفض لها ولثقافتها من ناحية

كما هو الحال في القصة القصيرة التي نشرت عام ٢٠٠٠

لعبد اللطيف يوسف ذي الأصول المغربية بعنوان «استزوج

كلباً» (انظر صفحة ٤١ في هذا العدد) التي يسرد فيها

الراوي سعي أسرة مغربية مهاجرة إلى ألمانيا لتزويج ابنتها

قسراً، ومن ناحية أخرى نجد أدباء آخرين معنيين بشكل

فني وإنساني بالبلدان التي هاجر منها ذوهم، والتي قام

هؤلاء الكتاب بزيارتها مرات قليلة أو كثيرة لفترات

محدودة.



Anya Pandjulte:

Chilchitshult.

Oil on canvas.

كنت أصبو إليه وصل للمتلقي في نهاية الأمر.^١

ونتيجة للرؤية الجديدة للأدباء الألمان من

أبناء الجيل الثاني من المهاجرين لبعض قضايا الشرق

الأوسط تمكنت أعمال أدباء مثل رائد صباح وشيركو فتاح

من رسم صلاحيات إنسانية غير غرائبية لأناس من البلدان

العربية دفعتهم الظروف المحيطة بهم لأن يكونوا أطرافاً في

الصراعات الدائرة حولهم. وافتتح أدب هذا الجيل للرجال

بشكل كبير في خلق وعي جديد بالمنطقة لدى القارئ

الألماني بعيد كل البعد عن الصور المتخيلة عن الشرق في

«ألف ليلة وليلة» ومختلف أيضاً عن الشرق الأوسط الذي

تصدر أخباره يومياً نشرات الأخبار.

كتابة بلغتين أم تحدث بلسانين

أفضل السبل هو نصب الجسر بين اللغتين. أنا على سبيل المثال أكتب كتيبي باللغتين القرقيزية والروسية. وحينما أكتب كتاباً بالقرقيزية أترجمه بنفسي إلى الروسية، وعندما أكتب بالروسية أترجمه إلى القرقيزية. هذه العملية المزدوجة تهني متعة بالغة. فهي بالفعل عملية ممتعة للغاية تحدث داخل الكاتب وتؤدي في اعتقادي إلى اكتمال الأسلوب وإغناء الخيال التصويري للغة.

٢ لم تكن لغة ناظم حكمت الروسية تمكنه، على ما يبدو، من كتابة الشعر بها. أو أننا نستطيع أن نفسر جوابه على الأقل بهذا الشكل. لكن باول تسيلان، الروماني الأصل، الذي كتب الشعر بالألمانية، فقد كان يتحرك بطواعية بين اللغات الرومانية والروسية والفرنسية والإنكليزية، ويترجم عنها. إضافة إلى أنه عاش إثنين وعشرين سنة من حياته في باريس. ونحن نعرف من كانوا يعرفونه أنه كان قادراً على كتابة الشعر بالفرنسية. غير أنه لم يفعل لأسباب مبدئية. القصيدة، كما يراها باول تسيلان، هي إحدى الطرق التي تتحول اللغة فيها إلى صوت. وهي حركة أو طريق يسلكها الصوت إلى «الآنت». وربما كانت كذلك مشاريع وجود تستشرف نفسها بنفسها، وذلك بحثاً عن ذاتها. إن «الآنت» التي يعينها باول تسيلان هنا ليست الآخر، بل هي الأنا. وهي، بهذا المعنى، من الوجهة التنظيرية، نفي للوظيفة التواصلية للغة الشعرية. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى يذكر كثيرون عن أرخوا حياة تسيلان أن موقفه من باريس وفرنسا يتجاوز حدود الحياء أو اللامبالاة، ليصل إلى حدود الرفض والإنزغال، رغم قضائه فيها نصف عمره. وربما تمكنا بشيء من التجاوز والتخيل والإبتسار أن نطل على النهاية المتأسوية لحياة من هذه الزاوية كذلك ونعتبر ذلك من المسببات التي أدت إلى تلك النهاية الفاجعة. فقد ألقى بنفسه في نهاية نيسان من عام ١٩٧٠ في نهر السين، ولم نكتشف جسده إلا بعد عشرة أيام من وفاته.

غير أن هذا المفهوم للشعر وهذا الموقف من وطن المنفى لايشكلان بشكل مطلق سبباً أحادي لرفض الكتابة بلغتين، أو للقفز إلى هوة فاجعة. إن صموئيل بيكيت الإيرلندي

١ في مطلع الستينات، وفيما كنت أستجمع كل ما في ذاتي من غرور وجراءة لأكتب الشعر باللغة الألمانية، إلتفت الشاعر التركي العظيم ناظم حكمت. كنت أصرف أنه قضى ثلاث عشرة سنة من عمره في موسكو. سألته ما إذا كان يكت ب الشعر أحياناً باللغة



عادل قرشولي، تصوير: Stefan Weidner

الروسية. كان يرتشف كأس البيرة بهم وكانت المترجمة تنظر إليه بسخط، لأنها كانت قد ذكرته خلال الأمسية أكثر من مرة بمرفسه وبجذبرات الطبيب. ضحك بكل ما في عينيه من زرقة وود، وأجاب: "إنني يا عزيزي أجد صعوبة في كتابة الشعر باللغة التركية. فكيف تريدني أن أكتب بالروسية."

رغم أن جواب باول تسيلان، الشاعر الألماني الذي عاش فترة طويلة من حياته في باريس مشابهاً لجواب ناظم حكمت، إلا أنه كان أقل دبلوماسية وأكثر تعديداً وحسماً. في رد على سؤال مماثل وجه إليه عام ١٩٦١ قال: "إنني لا أؤمن بالكتابة بلغتين. نعم، ثمة تحدث بلسانين. لكن الشعر هو نوع من القدرة، تتمثل في وحداية اللغة."

أما جنكيز آينماتوف، الكاتب القرقيزي الشهير، فجاء رده مغايراً، قال: "أصبح لدينا على صعيد الإبداع الفني خبرات واسعة بصدد الكتابة بلغتين. هذه الخبرات تؤكد أن

كتب، كما هو معروف، نصف أعماله بالإنكليزية ونصفها الآخر بالفرنسية، رغم أن موقفه من الوظيفة التواصلية للغة يائل، بل ويفوق في تطرفه موقف بول تيلان. وإذا شئت أن نواصل لعبة الإستشهادات حول مشروعية الكتابة بلغتين، تبين لنا أنه لا يوجد جواب مطلق يمكنه أن يحل هذه الإشكالية، وأن المواقف منها لا يمكنها إلا أن تتعدد وتباين وتتعدد وتباين البصمات الحياتية والنصية للشعراء والكتاب والمنظرين.

٣ أنا، شخصياً، كنت أتمنى أن أتمكن من الإجابة على هذا التساؤل بحماس أيمتأثف. أن أزعج، كما زعم أدلبرت فون شاميسو، الكاتب الفرنسي الاصل الذي كتب بالألمانية أصلاً تعد من أجل ما كتب بهذه اللغة، دون تحفظ، أنني "لم أفقد أبداً ذلك الظل الذي ولد بمرلدي". قلت: "كنت أتمنى"، لأنني في اللحظة التي تركت فيها وطني وداست قديمي أرض ألمانيا الغربية، التي لم أكن أنهم لغة أهلها ولا يفهم أهلها لغتي، فقدت ظلي. حين جئت إلى ألمانيا كنت قد حققت بعض النجاحات الصغيرة على الصعيد الشعري في الوطن، إلا أن بداياتي التي كانت تحمل بعض البشائر كانت قد انشرفت قبل أن تشكل ملامحها وتكتمل.

وعندما يفقد شاب في الرابعة والعشرين من العمر، شاب أصبح معرضاً للتوسع كثيره يسير في فغ الغرور والنرجسية، مد بدأ يتوهم بكل جزم أنه يمتلك موهبة شاعر، فجأة لغته، عندما تتقلص ثروته التواصلية فجأة إلى حدودها الدنيا ويوجد نفسه فجأة غير قادر على التعبير عما يجيش في كيانه أمام الآخرين، وعندما يعامله هؤلاء الآخرون فجأة كما يعاملون طفلاً موهوباً فكراً، ليس من المستغرب عندئذ أن يتحول إلى ذئب متوحش يثو في عالم غريب لا يمكن أن يفهم. عندئذ تتخذ ذليته أشكالاً متعددة الوجوه، وتدفعه دون رحمة لدخول لعبة الرقص على حبل بين جحيم وجحيم.

٤ كانت القصائد التي كتبته آنذاك بالعربية مترعة بالخرن والغضب. كانت شرقة تخميني وعلجاً أهرب إليه. لكنني لم ألبث أن أدركت أن غياب المخاطب الحقيقي والتعصيب الذي يستتبع ذلك، يمكن أن يتحوّل إلى كابوس يلفظ الصدر كصخرة صلبة. وكان لا بد من وضع قدم في صميم الساحة الثقافية الجديدة التي وجدت نفسي فجأة على هامشها. النجاحات الأولى التي حققتها في مطلع الستينات إبان ما سمي بالهبة الشعرية والتي حملت إلى تاريخ الشعر الألماني أسماء شعراء أمثال سارة رواينر كيرش، فولكر

براون وهانيس تشيخونسكي، أولوف إنلدر وبيرنديش، بدت لي آنذاك نجاحات مسخاتلة. القصائد العربية التي أضلفت عبر ترجماتها الألمانية إسمي آنذاك إلى تلك الأسماء كانت تتولد عن أحاسيس شرقية. كانت صورها وموضوعاتها تنسم بالغبابة. ولعل الوسط الأدبي، أو هكذا بدا لي، لم يفتح لي ذراعيه بتلك السعة إلا لذلك السبب، أي لكوني ذلك الشرقي المنسجم بالغبابة، ليضمني بود ويشع لي قاعات نفض بالستمعين ويهديني قراء مخرتهم غرابتي الشرقية تلك. لكنني لم أشف أن ينظر إلي كمخلوق خرافني غريب وأن يقتصر تأثيري على تلك الغربة، إذ كنت مألوت أومن دون تحفظ بأن الشعر يغير العالم. لم أشف أن أقصو إلى رهرة نادرة ملقاة في مزهرية تزين غرفة جلوس راضية رضية. كنت أحاول بقدر لا يستهان به من العصبانية أن أفهم الآخرين ما أريد. وكان الآخرون يلاحظون ذلك ويسبون فهمي باستمرار. أصبحت من ناحية أخرى أهوي كذلك لإزميلي، كما قال شاميسو مرة، على صخرة لم تعد تجر بي بنوعاً يفرض بحيان.

الآن، والآن فقط، أضحي لا بد لي أن أدرك بكل أمي أن الهوية لاتصل إلى أزمته الحقيقية إلا بفقدان اللغة لوظيفتها كأداة للتواصل، إذ يبدأ الصمت في الضغط على الخنجره يبطه لنسيم. وأن أدرك أن الغربة التي كنت أشعر بها في بيروت لم تكن غربة حقيقية، فهي لم تكن أكثر من تبدل في المكان. وكسان لا بد لي بالتالي أن أدرك أنني بت مضطراً، كما قال بيتر فليس مرة: "إما أن أزرع جذراً في اللغة الجديدة، أو أن أدفن في قبر الصمت". عندئذ قدمت الغربة إليّ ظلها على طبق اللغة الجديدة، فقبضته شاكرًا. دفعت أصابع جسدي كما لو كان ظلاً لهذا الجسد. وبدأت أكتب قصائد باللغة الألمانية.

٥ لعل هذه المقايضة كانت مقايضة حمقاء. غير أنني لم أتمكن من تفاديها. كانت تلبس مسح قدر محتوم. منذ تلك اللحظة بدأت رحلة الناعة. لم تعد لغة عودة أو وصول إلى مكان. الخنجر إلى اللغة الأم مازال يخدش الجلد والروح. يشبه حمامة نوح. كلما أطلقتها للبحث عن شاطئ تعود من مطافها وهي لا تحمل أي غصن زيتون، مملنة أن الرحلة مازالت مستمرة. الكلمة العربية كانت تحمل في طياتها همسات الذكريات الأليقة. لكنها كانت تبعثني في أن عن الحسنة الذي يصاحني وأصاحيه. الكلمة العربية تحولت إلى موزولوج، إلى صرخات في جزيرة نائية فارغة كادت تدفعني إلى هوة الجنون. هذه الكلمة العربية كانت قد فقدت بقدراتها لمخاطباتي الحقيقي وظيفتها التواصلية مع الآخر. غير أن هذه الوظيفة التواصلية بالذات كانت آنذاك هاجسي الأول. ولم



«أربعون ليلة ويلة ماطرة»

Diah Yallanti:

Forty nights and one of it raining

(Ink on paper 2004)

أعيشها في المحيط الألماني كانت تحاصرني من جميع جهات وجودي بلغتها الخاصة، وبلغني الأوسع للكلمة، وتطالبني بأن أمسكها في قصيدة. لذلك جاءت قصائدي التي كتبها آنذاك بالألمانية في الدرجة الأولى وليدة لضرورة التواصل مع الآخر الذي كنت أعيشه ويعايشني. كانت تلك القصيدة عبارة عن وسيلة للتعامل مع واقع معاش في الراهن. وكانت تحمل، من هذا المنطلق، سمة ظرفية. بل ولم أكن لأخشى من تسميتها قصائد مناسبات. كان بإمكانني الإستناد في استخدام هذا المصطلح على ما قاله شاعر بعظمة غوته. ففي الثامن عشر من سبتمبر عام ١٨٣٣ كانت سعادة سكرتيره "إكرمان" لا توصف، حين سنحت له الفرصة أن يقضي ساعة بالقرب من غوته العظيم. يومها سجل في حواراته مع المعلم ملاحظة جعلت سعادتي بها كذلك لا توصف، لأنني وجدت فيها ما يؤكد ما كنت أؤمن به على كل حال. قال غوته في ذاك الحوار: "إن العالم واسع وغني، والحياة متشعبة إلى درجة لا تنتهي فيها المناسبات لكتابة القصائد. ولكن على هذه القصائد أن

تلبث الكلمة الألمانية المكتسبة أن بدأت بالتدرج في اعتراض طريق الكلمة العربية.

ولوح مساحات الأدب الألماني بدراسه، ثم بتدريسه، وخاصة التعرف المعمق على أعمال برتولت بريشت، الذي بدأ ينخر في الجذور، ألقى بي في البداية في أتون أزمة إبداعية حارقة. ولكي أمحو عن الجبين وشم الغرابة التي كانت تغطي فيه كل الغضن، تجنبت كل ما كان يمكن أن يشير إليه ولو بخنصر خجول. وهكذا كتبت في بداية الأمر قصائد كادت تتحول فيها شعورية الديالكتيك عند بريشت إلى محاكمات يتخلب فيها الفكر على الشعر. ولأنني أردت لهذه القصائد أن تتميز بالدقة وكثير من الحياد المفترض، قصصت في كثير من الأحيان أجنحتها التخيلية.

كنت أحاول التركيز من حين لآخر على لغة واحدة. غير أنني لم أتمكن من إتخاذ قرار حاسم. اللحظات التي كنت

ولغتين، فلا يمكنها إلا أن تحاول التحرك بينهما بأكثر ما يمكنها من طوعية، حتى ولو تحول هذا التحرك إلى نوسان بتدول لا يخلف في الروح سوى الدوار.

كلا، لن أتمكن من الإدعاء أنه بمقدوري التحرر من المخاطب خلال العملية الإبداعية بشكل كلي مهما انحصر دوره فيها. لكنني كنت ما أزال أوجه منتصف السبعينات في مجموعتي الألمانية «عناق خطوط الطول» إلى قصيدتي اللداء الواثق:

أمسكي بي
أيها القصيدة
حين أهم بالهروب
أمام حزني
وأمام غصبي
وأمام فرحة القبول

أما في مجموعتي «وطن في الغربة» فلم تعد القصيدة منتصف الثمانينات سوى:

نصب جسر
من ذاتي
إلى ذاتي

همسات مطر
في أذن الأشجار

تلمس مسامات العالم
في ظلمة
لم تنقشع
بعد

أما زالت قصائدي، إذن، «قصائد مناسبات»، الواقع وحده هو الذي يدفعني لكتابتها، كما قال غوته، أم هي ربما «مشاريع للوجود، تستشرف نفسها بنفسها، باحثة عن ذاتها بلاتها»، كما يرى ياول تسيلان. أم هي الإنثان معاً. لست أدري. كل ما أدريه هو أنني فقدت وإلى الأبد تلك «القدرية التمثلة بوحديات اللغة». وأن هذا الشرخ الذي يصلبني والذي يخترق دواما رحمة كل المسامات، هو مضاعفة للذات وانتصاف لها في آن. وهو بذلك شرخ سيقي يجم على الصدر والشعر. شرخ لا أستطيع إلا أن أضمه بكل ما أوتيت من ود وجد. فأنا أدرك أنني ساظل مضطراً ماحيت، للتعايش معه والعيش فيه.

تكون جميعها قصائد مناسبات، أي أن يكون الواقع هو الذي يمنحها الحافظ والمادة لكتابتها. الحدث الخاص لا يتحول إلى حدث عام وشعري إلا حين يتصدى له شاعر لمعالجه. إن كل قصائدي، والقول مازال لغوته، «إنما هي قصائد مناسبات، فقد دفعني الواقع لكتابتها، وفي هذا الواقع تجد أرضيتها ومواقعها. أما تلك القصائد التي تدور في فراغ فلا تعني شيئاً بالنسبة لي».

القصيدة تقتصر، خلاف النثر والدراما، كما يقول جورج ماورر: «على التعبير المباشر عن الأنا المثارة بشيء ما مهما كان شأنه». أنا كذلك كنت أحياناً أثأثر بلحظة ما في الواقع المباشر الذي كنت أعيشه بشكل تفقد فيها جزئيتها أو ثانويتها وتتحول إلى كلي شامل. هذا الحصار وهذه السطوة للحظة الآنية هما اللذان كانا يتحولان إلى شكل يتموضع في قصيدة. تلك القصائد لم تكتب بفعل إرادي، بل بشكل اضطراري. إذ لم أكن راغباً في التحول إلى قطعة من خشب يتقاذفها موج ما، بل كنت أرغب في أن أتحرك مواكباً حركة العالم المتحرك من حولي.

٢ منذ نهاية السبعينات بدأ للمخاطب يفقد كثيراً من سطوته على اللحظة الإبداعية. لم يعد الخارج هو الهاجس الأول. توجهت القصيدة إلى محاولة قراءة «الكتاب في داخلي»، كما يقول مارسيل بروست. وبدأت الكتابة تتحول من وسيلة تواصلية مع الخارج إلى محاولة للحوار مع الذات لفهمها، وتحقيقها، والبحث عن هوية لها في العلاقة بالآخر. وبهذا تراجعت العلاقة التواصلية المحددة لمسافات كبيرة خلال اللحظة الإبداعية بالتدريج وانحصرت إلى حدودها الدنيا. أصبحت القصائد تؤدي في جلها وظيفة أشبه ما تكون بالمعالجة النفسية للذات. ويفقدان للمخاطب لأهميته التي كان يتمتع بها من ذي قبل، لم يعد اختيار اللغة يرتبط بمكونات هذا المخاطب وسماته المفترضة. بينما كنت أفرق فيما مضى بشكل أكثر صرامة بين القصيدة العربية والقصيدة الألمانية، لم أتورع من أن أضيف إلى مجموعتي الألمانية الأخيرة «هكذا تكلم عبد الله» حوالي عشر قصائد كتبت أصلاً بالعربية وأهدت صياغتها بالألمانية، وذلك بغض النظر عما للمجموعة من طابع السلسلة الشعرية التي تكون في حلقاتها كلاً شعرياً لا يتحمل اختراقات تخدشه. كانت اللغة فيما مضى هي التي تختارني، إذ كان موضوعها وحافظها هو الذي يحددها. أما الآن فقد بت أتمكن من حين لحن من اختيار لغتي بنفسي، إذ أضحت الذات هي للمخاطب الأول، وإن لم تكن المخاطب الاوحد. وبما أن الذات حبيسة عالمين

المنفى واللغة التضحية باللغة الأم

فتوجّب عليّ أن أدرسها وأفهمها وأقارنها بما تعلمته من قبل، وذلك من أجل اكتشاف الذات أولاً ومن ثم التعبير عنها بإدوات فنية جديدة. وكان هذا هو السبب الرئيسي الذي جعلني أتوقف عن الكتابة عشرة أعوام أمضيتها في الدراسة. بيد أن الصعوبة الحقيقية التي واجهتني وما زالت تواجهني هي أنني الآن لم أعد متممياً إلى أي حزب أو تنظيم هراقي أو غير هراقي منذ استسقالتي من الحزب الشيوعي في العام ١٩٧٧ ورحيلي إلى لبنان. وبما أنني كنت مستقلاً فقد عانيت الكثير بسبب هذا الموقف، لأن العقليّة الحزبية، والعشارية تحديداً، التي استحالّت إلى عقليّة أيديولوجية، لا تنظر إليك إلا من زاوية الانتماء إليها أو إلى عدوّها. وهي لا تقدّر فرديتك ولا استقلّاليتك ولا تساندك إذا ما تعرّضت إلى خطر، حتّى لو كان خطر الموت جوعاً، بل هي أوّل من يشنّ عليك الحرب وبلا رحمة، لأنها تحسبك أعزل وحيداً. وكنت عانيت فعلاً من وطأة العز والجزع في لبنان إبّان الحرب



حسين الموزاني، تصوير: Poklekowski

الاهلية، حتّى في أوروبا التي وصلتها وأنا لا أمكّل إلا خمسين دولاراً. وقد وجدت الوضع في ألمانيا أشدّ سوءاً مما كان عليه في لبنان، وأعني بالتحديد المناخ العام الذي يحيا فيه ظلّه العرب والعراقيون بشكل خاص. وكان ذلك بالنسبة لي بمثابة صدمة عنيفة، لأنني كنت أعتقد بأنّ كلّ من يصل إلى أوروبا لا بد أن يكون قد عرف الكثير من العالم العربي، أي عن تاريخه وثقافته ووضعوه الراهن سياسياً واجتماعياً. بيد أنني اصطدمت ببجالية عربية لا همّ لها سوى الكسب المادّي السريع ومن ثمّ الانكفاء على الذات، وأحياناً، وهذا أسوأ ما في الأمر، إظهار روح العداوة لأوروبا ولثقافتها ونظامها الديمقراطي ومؤسساتها السياسية التي أوت هؤلاء المطرودين من قبل أنظمتهم العربية الجائرة شرّ طرد. كان أوّل قرار اتخذته هو أن أتعلّم اللغة الألمانية إذا ما انتهى بي المطاف إلى «برلين الحرة»، فمعللاً ذهبت إلى المكتبة

طلما سألت نفسي هن معنى أن تكون منفيّاً، بل عن سرّ هذه الحالة المبهمة العصبية على الفهم. فما هو هذا المنفى أصلاً إن لم يكن تلك المسيرة المحفوفة بالمخاطر عبر محطات الألام؟ وما هو الألم إن لم يكن تلك الحماة للسحرة الدفينة التي يدونها يكون التفكير السليم مستحيلاً؟

في البدء لا بد من إعطاء تعريف ولو مبسّط، للمنفى، فاقول إن الرحيل القسري عن الأهل والوطن، وعن سرائع الطقولة واللغة الأم، هي الأبجدية الأولى التي تصوغ محطة الفراق ولوعته. فإنني حتّى وإن بقيت حيّاً إلى اليوم لكنني لم أدق يوماً طعم الراحة والطمأنينة، ناهيك عن أن أكون سعيداً، وربما كان كلّ من بحث عن السعادة يائساً، حتّى لو بحث عنها في الجنة ذاتها. لقد تأصل المنفى في روحي وجسدي واستحال إلى مادة صلبة من الزمن الداخلي التدمير، لدرجة أنني لم أعد أطيق العيش في جنتي الألمانية، على الرغم من بعض الاعتراف الذي نلته بعد انتقالي من

الكتابة باللغة العربية إلى الكتابة باللغة الألمانية. بلا شكّ أن هناك الكثير من الصعوبات الموضوعية التي واجهتني، وأبرزها حسب اعتقادي هو أنه ليس من السهل الإقامة في بلد مثل ألمانيا له تاريخ طويل حافل بالإبداع والتجديد والأزمات الكبرى؛ فكان عليّ أن أتلمس بعضاً من ملامح هذه التجربة الغنيّة. وتحوّل هذا الأمر فيما بعد إلى تحدّي جديّ وهو كيف يمكن لي أن أتعلّم شيئاً جديداً مؤثراً وأبقى في الوقت ذاته مسحافظاً على هويتي ولغتي والعربيّة، وربما على شيء من القيم والأخلاق التي نشأت عليها. لكن هل هذه اللغة لغة أمّ حقاً، أمّ أنها لغة ناكرة لابنائها، أجنبية، لا يفتحها حتّى أربابها؟

تضحية المنفي كانت إذن صراعاً قاسياً تعرّضت فيه لآرائتي ومواقفي السابقة إلى الفحص والمراجعة المتواصلتين. وهناك العديد من القضايا والمفاهيم التي اصطدمت بها هنا،

القصوى التي يجنيها الكاتب من منهج التبويب هذا هي معرفة إنجازات من سبقه من الكتاب لكي يخطط لنفسه طريقاً خاصاً به، مبدئياً احترامه لما أنجز قبله من أدب. وفي حالتي أنا الذي انتقلت من الكتابة باللغة العربية إلى الكتابة باللغة الألمانية كانت هذه المسألة في غاية الأهمية بنية أن أعشر على أسلوب اختص به وحدي، لا سيما وأنني بدأت أتلمس هذه اللغة بعينها بلغت الخامسة والعشرين، وهو السن الذي يمكن أن يبدأ فيه المرء بالكتابة، أو أن يكون قد انتهى منها إن كان عبقرياً على غرار بوشنر ونوفاليس وكيركيغارد ورامبر.

وعندما اتفحنت عن الانتقال من الكتابة بلغة إلى أخرى أجنبية فذلك لا يعني بالضرورة بأنني أنجزت ما كنت أصبو إليه بلغة الأم. وما أقوله هنا ليس نواضعاً، لأن التواضع لم يعد مجدياً في عالم عربي ضاعت روابطه الأخلاقية قبل الإبداية، وصار الكاتب الأعزل يخضع فيه للقطيعة والحصار، وبالأخص من قبل أولئك الذين يعلمون ما أنجزه هذا الكاتب أو ذلك من خدمة للأدب، إنما للتأكيد على أنني قطعت الطريق على نفسي منذ البداية. فهناك نزعة العقوبة والإقصاء والانتماء سائلة إلى حد بعيد في جميع القطاعات الإعلامية والصحفية العربية المملوكة للمؤسسات الرسمية العربية أو للأفراد التابعين لها، بل إنها، وبعد سقوط نظام صدام، أصبحت أشد مضاًةً وفعاليةً في سياسة الطرد والإقصاء مما كانت عليه من قبل. وهذه الظاهرة العربية بامتياز هي التي دفعتني إلى التفضية بلغتي الأولى. لقد ضحيت بها من أجل اللغة الأجنبية، لأنني أريد أن اتصل بالفقراء الألمان لاسمعه صوتي ولكي أعترف أيضاً على سماته وتطلعاته، بدلاً من التوجه إلى قاريء عربي مجهول يقيم في مكان ما في البلدان العربية الواسعة الأجزاء، وأنا في نهاية المطاف لست مثالياً ولا شهيداً حياً. وبتّ الآن على قناعة بأن اللغة الحقيقية لا أمّ لها ولا أب، إنما لها مبلع بعيد تشكيها ويشيد عليها مملكته، وأهمّة كانت أم حقيقية. واللغة هي ملك مشاع، بل هي الثروة الوحيدة في العالم المتاحة للبشر أجمعين وبلا مقابل. كنت أنجزت قبل فترة روايتي الثالثة المكتوبة باللغة الألمانية، إضافة إلى مجموعة قصصية. وحين تلقيت خبر فوزي بجائزة «شاميسو» التي تمنح للأدباء المنحدرين من أصول أجنبية شعرت بأنني قد وضعت قدمي على الطريق الصحيح وربما خطوت أيضاً في الاتجاه الصحيح. لقد اخترت لغة أجنبية لكي أخفف من وطأة غربي التي طالت وكذلك للتعبير عن آرائي وأفكاري، وهذا بعد ذاته سيكون دافعاً قوياً لمواصلة الكتابة باللغة الألمانية بعد أن حزنني القدر والنظام العربي السائد ليس فقط من لغتي الأم، إنما من أهلي ومن وطني.

العامة واستعرت بطاقة أحد العراقيين بضعة كتب، وبدأت أفك رموز لغة غريبة دون أن أفقه في الواقع شيئاً منها. وكم كانت سعادتي غامرة ذات يوم حين أمسكت بكتاب لنيثشة! وما زلت أتذكر بأنني كتبت رسالة في العام ١٩٨١ من قريتي الألمانية إلى الشاعر العراقي خالد المعالي في مدينة كولونيا، وقلت له إن حياتي كلها متوقفة على قاموس. وبعدما عثرت على هذا القاموس المتحدي أخذت أقلب في ظلّ مصنوعة صفحات كتاب نيثشة «الفجر»، ثم أخذت أتهنئ السطر الأول منه: "في شجر الزان يجد المرء...!" فقدحت زناد فكري لكي أتخيل شجر الزان الذي لم أكن رأيت في العراق ولا في لبنان، ثم ما هو «شجر الزان» الذي ورد في القاموس؟ وما علاقة «الخطة السوداء» المذكورة في المعجم الألماني - العربي بالامر؟ ومع ذلك فإني لم أهدأ إلى حلّ مقنع، وأخذت أعطّل نفسي باعتماد المطلق في القراءة والفهم، أي الاستفادة من البناء الصحيح للجملة العربية في البدء وبينائها ونصاحتها ثم استخدامها وسيلة لفهم النصّ الاجنبي، بيد أن من الأفضل في كل الأحوال هو أن يكون المرء صبوراً. لكن من أين لي بالصبر وأنا العراقي القادم من أطراف الأهوار ومن أجداد غزاة دوّخوا نجد وهرستان؟ ثم ألم يجد الفيلسوف الشرب الأظوار شجراً آخر يكتب عنه، عن النخيل مثلاً أو الصفصاف أو السبسان؟

فرايت أن أسأل ألمانيا، فأوضح لي بأن كلمة Buche لا تعني شجراً فصعب، بل كتاباً، وفي القرن التاسع عشر كان يضاف إلى بعض المفردات المذكورة أو الجديدة حرف رائد في الأخير. وهذه هي حالة استثناء لسفة يقال عنها بأنها لغة سماعية - قياسية، يكتب فيها ما يلفظ ويهمل ما لا يلفظ، أي أنها لا تختلف عن التشويين العروضي في الشعر العربي. غير أنني إذا كنت أمضيت أسبوعاً كاملاً في نصف سطر فمضى إذن سأتمكن من قراءة كانط وشوبنهاور وهيجل ونيثشة الذي بلغت أعماله وحده سبعة عشر مجلداً؟

أخيراً علمت بأن العبارة النيثشوية تعني: "في هذا الكتاب يجد المرء حقاراً ونباشاً وهذا ما يعمل خفية تحت الأرض. ويرى المرء، إن كان يتمتع بعينين تبصران في ظلمة الأحماق، كيف أن هذا الحصار الهدام يتقدم بتأن وريانة وعزيمة بالغة الحكم، دون أن تفصح محنته عما سيحلبه عليه الحرمان من الهواء والضياء ولعلّ المرء مسيحيه راضياً مطمئناً في عمله هذا المظلم المستر."

ولكي أعرض عن هذا القصور حاولت أن أدرس الأدب الألماني المروع على مراحل إبداية تاريخية عديدة، فعملك تتلمس أبرز ملامح هذه الحقبة أو تلك. فستيز مثلاً بين شعر ونثر عصر الباروك وشعر ونثر العصر الكلاسيكي أو الرومانسي المتخمد أو الرمزي، انتهاء بما جاد به المنهج التعبيري والسرالي من وسائل تعبير حديثة. بيد أن الفائدة

لماذا أكتب بالألمانية ؟

سحر اللغة الأجنبية

تملك هويتي الشقافية جذورا متنوعة، بعضها جديد، اخترتها بنفسني، مثل اللغة الألمانية والثقافة الأوروبية. وهناك جذور أصلية ترعرعت في كنفها، مثل اللغة والثقافة العرييتين. بالإضافة إلى ذلك هناك جذور روحية. جذور ليس لها حدود قومية، بل تتجاوز كل الحدود. إنها تكمن في الأدب العالمي.

الماضي جزء من شخصي. لكنني لا أعيش فقط في الذكرى. الماضي لا يُمحى. إنه يترع دائما في ركن ما من وعينا. لذلك لا داعي للخوف من فقدانه.

أحمل بداخلي إرثا روحيا وعاطفيا وشخصيا ينتمي إلى الشرق. في هذا الإرث تكمن أيضا ذكرياتي عن الطفولة، وصور الشرق التي مارالت عالقة بغيالي ورأسي. ما أكتبه هو نتيجة التقاء الثقافتين العربية والألمانية. أحاول في أدبي أن أفهم التناقض القائم بين ماضي وحاضري. هذا التناقض يقوم بداخلي شخصيا بين اللغتين العربية والألمانية، بين الشرق والغرب.

لكن لماذا أكتب بالألمانية؟

الحركة بداخل اللغة الألمانية تعني بالنسبة إلي الدخول إلى المجتمع الألماني والانتقال من حالة ساكنة إلى وضعية متحركة. الكتابة بالألمانية تمثل بالنسبة إلي حرية أكبر ولقاءا مباشرا مع القارئ، وبلغة أخرى النفاذ إلى للمجتمع الألماني وإلى الفكر الألماني. بناء علاقة مع الاثنين.

كل لغة تنظر إلى العالم بشكل مختلف. اردواجية اللغة في الأدب

أعيش منذ ٣٣ سنة في ألمانيا. أنا كاتب لغة ألمانية، لكنني أحمل بداخلي ثقافة أخرى أيضا. فأنا "لست ألمانيًا يكتب بالألمانية"، لكنني أحس "بانتمائي إلى هذه اللغة" رغم أنني لست ألماني. أجل اللغة الألمانية كثيرا، ذلك أنني أعيش داخلها، أعيش رقتها، عطفها، غربتها وضيافتها. وألحظ

بأنني لن أغادر هذه اللغة البسة. أتحرك بهذه اللغة. أعمل بداخلها سلبا وإيجابا. إنها لغة تمتلك الكثير من الشعرية وتبين عن العديد من الإمكانيات التي تسمح باجترار كلمات وصور جديدة.

يتوجب علي في اللغة الجديدة أن أخلق كلمات جديدة، طعما بسبب من روحي الشرقية، ذلك أنني أسمع هذه اللغة بشكل مشاير. فجزس اللغة الجديدة هو أيضا مختلف. يتوجب علي أن أحس بالسلفة الألمانية، وأن أتعلم التفكير فيها وبها، بطريقة التفكير باللغة الأم لا تشبهها.

مشال على هذا السياق الذي نتحدث عنه هو الفهم المختلف للعزلة. ففي اللغة الألمانية التداولة تملك هذه الكلمة بلا شك دلالة إيجابية. القدرة على أن يعيش المرء لوحده، تعبير عن قوة الشخصية واستقلاليتها. فمن الطبيعي في ألمانيا أن يذهب المرء للتزوه وحده أو أن يعيش لوحده. وفي مقابل ذلك فإن العزلة تعني في الثقافات المتوسطية تعزال الإنسان عن بيئته القريبة. فمن يتزوي بنشه عن الآخرين هو إنسان تشغل كساهله الأحزان والمشاكل. فالعزلة تمثل في هذا السياق نوعا من الاختلال النفسي.



سليمان توفيق

سكينة عند

الصباح

بدت

متلهفة

للحب

إبه الريح

شمس مشرقة

لمسة أنامل

رقة

عينها تدعيني

استيقظت

مفيدة ومهمة بالنسبة إلى كتّاب.
لكن علي دائماً الحذر من أن الشخص
الذي يولد عبر اللغة الجديدة لا يقصي
الشخص الأصلي بداخلي.

هناك تباعد بين الماضي والحاضر. إنه
تباعد ثقافي، لغوي ووجودي. بفعل
ذلك أحاول التوحيد بين الأمس
واليوم، القرب والبعد، الهنا والهناك.
هذا المزج يتحقق في فضاء لا مكان له
ولا زمان. إنها بالنسبة إلي متعة،
عبرها أنطلق باللغة الألمانية إلى آفاق
بعيدة.

الحياة في الغربة رحلة مستمرة بين
مكائين، لغتين ورمزين. في هذا
الفضاء الغريب، في هذا الفضاء
الجديد، على الغريب أن يتعلم مهنة
الغريب، وهي مهنة لا تملك معياراً
محدداً. على الغريب أن يتعلم كل
شيء من جديد. الغربة هي عمل
مستمر على الذاكرة. وفي الغربة
يعيش الإنسان يومياً في صراع مع
الذاكرة واليومي. هذا الصراع للزودج
يمكن أن يكون مدمراً كما يمكنه أن
يكون خلافاً. العمل الخلاق في الغربة
يعني وصول الإنسان إلى الغربة وترك
آثاره بها، من أجل التأكيد على أنه مرّ
من هنا. هكذا يبدو العمل الخلاق
محاولة لتجاوز الغربة. وتلمع اللغة
في هذا المجال دوراً مهماً، فهي التي
تعتبر بداية عن تلك التجارب. إنها
الوسيط الأول الذي يسمح للإنسان
بالعثور على طريقه في العالم الجديد.

وحتى إذا ما كتبت في اللغتين حول
موضوع ماء، لا أكتب نفس الشيء،
رغم أن الزمن والمكان واحد. لربما
بإمكان المرء أن يقول بأن ذلك نوع من
الفصام في التعامل مع اللغتين. فغير
اللغة الأجنبية أحصل على وهي
غريب، إنها غريب ولربما هي أيضاً
هويتي.

مشروع الكتابة بلغة أجنبية، لغة ليست
بتلك التي تكلمتها في طفولتي، هي

الحب

الحب بحر

غارق في الصمت

قبلة تنفذ العالم

جسر إلى الحضارة

تعلق تضرع

رداء

اضطراب وخواء

جرأة ومعاذلة

منفى وموت

أكتئاب الوداع

عذاب الانتظار

لوعة الرحلة

رعشة الفرحة

المعاودة

سعادة، فيض

حنين، شوق

شهوة

وحدة

خلوة اثنين

سر، جنون

كل ذلك هو الحب

عندما تريد أن

تكشف نفسك

سافر

سافرت إلى مدن

لا تعرف الوقت

لا تكشف عن غشا

فوراً

لا تكثرت الوداع

الطريق كان قصيراً

والرحلة سهلة

سافرت وحيداً

في كل مدينة

هناك من ينتظرك

كلمة أكثر غربة منك

الشوارع هي تساهل

الرجال في المدن

يتشابهون

مظهروهم واحد

مغامرة، يتجاوز عبرها المرء عقابيل
اللغتين. وتصبب المغامرة أكثر إن لم
يكن للغتين جذور مشتركة. إنها لغات
لا تنحدر من نفس الأصل الروحي،
ولا تملك قاموساً مشتركاً في النحو
والتركيب والإيقاع. إنه بالنسبة لي
إغراء متميز أن أخوض غمار هذه
المغامرة. فأننا أستمير مثلاً في شعري
المكتوب بالألمانية استعارات من
ماضي، من الأدب العربي. إن
الحساسية الشرقية تمنح الأدب الألماني
جواً جديداً.

هناك نصوص لا أكتبها إلا باللغة
الألمانية، وأخرى لا أستطيع كتابتها إلا
باللغة العربية: مثلاً ملاحظاتني
ويومياتي أكتبها بالعربية، أما المواضيع
التي تمس حياتي الداخلية، فإني أكتبها
بشكل أفضل بالألمانية، لأنني أستطيع
التصرف بها في حرية ووضوح. ذلك
أنه عند الكتابة باللغة الأجنبية لا يشعر
المرء بعيبه وتابوهات لغة الطفولة. أما
المقاومة التي تواجهني بها اللغة
الأجنبية، فإنها تنتمي إلى جماليات
أدبية. إضافة إلى ذلك فإن اللغة
الأجنبية حرة من تداعيات الماضي،
وهكذا يظل هناك دائماً نوع من البعد
حين الكتابة باللغة الأجنبية.

اللغة الألمانية التي أتكلم وأكتب بها
هي مختلفة عن تلك التي يتكلم
ويكتب بها الكتاب الألمان، تعلمت
بداية اللغة اليومية وبعد ذلك اللغة
الأدبية. الأولى تعلمتها حتى أستطيع
الحياة في هذا البلد. فتوجب علي أن
أستوعب الفرق بين المستويين
اللغويين. إضافة إلى الفطبيعة مع
التقليد الأدبي للغة الأم. بهذه الطريقة
أحاول العثور على دروب جديدة في
الأدب. إنني أصنع لنفسني استعارات
وصور، بل وجمل جديدة.

ترجمة: رشيد بوطيب

حكاية الدفن..

مات فاروق. كان زميلاً لنا. أنا وكمال قمنا بعمل اللام، يعني إجراءات الدفن وما إلى ذلك. فاروق كان وحيداً هنا. جاء أخوه من السويد من أجل الجنائز. كان الأخ شبه مفلس تقريباً. رقد فاروق أسبوعاً في المشرحة وأخذ في التعفن. كانوا يريدون بأية حال من الأحوال معرفة سبب الوفاة من النيابة العامة. رآه أخوه وزوجته السابقة في المشرحة. لم يبقا بالداخل أكثر من نصف دقيقة، دقيقة وهرع بالخروج على الفور. أشار أخوه إلى مشرطي الجلدية ذات اللون البنفسجي الغامق وقال هذا هو لون فاروق. المهم أحضرنا شهادة الوفاة وذهبنا إلى مكتب الشؤون الاجتماعية وقاموا بفحص كل إجراءات الدفن. أولاد القبة قاموا بتولي كل النفقات، ثم قمنا نحن بتبسيط الأمور. ثم نُقل فاروق إلى برلين بعد يومين. سافرنا نحن أيضاً إلى برلين، حيث يوجد هناك ملفن إسلامي. لم يرغب أخو فاروق في دفنه بسوريا لأن أمه مريضة بالقلب ولم تكن لتحتمل. دفنه في سوريا كان بمثابة موته مرتين، كان خبر وفاته كافياً لها.

وصلنا إلى الملقن. كان هناك رجال دين تركيان ونعش واثنا عشر شخصاً من الأصدقاء والأقارب. في البدء جاء واحد من الرجلين وقام بتخليص الأوراق وجمع بعض التوقيعات ودخل إلى الغرفة التي بها طاولة تشرح وبالوعة. قال أحتاج إلى بعض الأشخاص لمساعدتي. دخلنا نحن، كل الرجال، وفتحنا النعش. كان فاروق ملفوفاً في كيس بلاستيكي أبيض، لم يمكن بمقلوبنا أن نراه. جلدنا البلاستيك الملصق ورفعناه على الطاولة. لم تكن بجسده أية سواقل على الإطلاق، جثة عمرها شهر، خرجت منها رائحة عفنة، قام رجل الدين ببخ مزيل رائحة عرق في الحجرة. كلا الرائحتين ألتجتا مزيجاً عطرياً جميلين أشعر بالغبان، فقط



فریدون زایموغلو، تصوير: Iside Ohlbaum

من هذه الرائحة المنتشرة في الغرفة. فتح الفقيه سحب الكيس البلاستيكي حتى الرقبة وأطل فاروق منها، لكننا لم نستطع أن نرى الكثير. لم يتوجه الآخرون ليروا وجه فاروق، لكنني فعلت. حاول كمال أن يمنعني لكنني كنت أريد أن أرى وجهه بأي حال من الأحوال. قال كمال: لا يا رجل، كف عن ذلك، لن نتحمل. وقلت: لا يهم، أريد أن أراه. جذبت الغطاء البلاستيكي إلى أعلى لكي أتمكن من رؤية وجهه. كان وجهه قد استحال إلى لون بنفسجي مخضر وعيناه غارتا بحيث بدا جفناه مثل خرقتين مبلتين ومتهللتين، شفاته التصقت ببعضهما البعض، كان يبدو مثل جثة هجور.

نظرت إليه ثم جاء كمال. نظر إلى فاروق ونظرت إلى كمال وقلت: خرا...، وتركت الكيس البلاستيكي يسقط وخرجنا. قمت أولاً بتخمين سيجارة، ثم شعرت بالغبان. أريد أخوه أن يراه لكنني منعت. خرجنا جميعاً لأنه يتوجب تغسيله عارياً حسب الشرع. يقوم رجال الدين عادة حينئذ بهذا العمل. بعد عشر دقائق تقريباً خرج الشيخ ووقف أمام الباب وقال إنه يريد شخصاً يساعد، ونظرتة القلعة أصبحت لي بكل شيء، أتعرف، كان علي أن أتمكن من ترجمة ذلك إلى الألمانية. كان أقارب فاروق عريان، لكنني قلت إنه صديق وأنا أول من سمع كلام الشيخ، إذن فلأدخل أنا. دخلت وقبل دخولي قال الشيخ: هل ستحمل ذلك؟ قلت نعم، ثم اكملنا السير. الآن نحن بالداخل، وأرى فاروق من الجانب.

لم أكن أريد النظر إليه لكنه كان يجنّبي إلى النظر إليه برفاده على هذا النحو. يسألني الشيخ مرة أخرى، هل ستحمل؟ أقول: نعم سأفعل، يقول: ستمسك بقدميه وترفعهما وكلانا سنحمل باقي جسمه ونضعه في النعش. الرائحة اللثة لا تزال موجودة، تلك الرائحة القلّة. وقفت أمام الطاولة ولم أزد النظر إليه، لكنني لم أستطع. نظرت إلى جسده، كان قد تعفن، هناك فطر على جسده، فطر حقيقي. كان متعفنًا تمامًا. لم أر شيئًا مثل هذا في حياتي.

قلت لنفسي، اللعنة، الموت شيء طبيعي، وبعد شهر يغدو أي إنسان على هذه الشاكلة: طيب. لا بأس، لكنني أعرف من قبل كيف كان يتكلم، كيف كان يحرك شفّته والآن أراه هكذا. قلت: أليست هناك قصافات أو شيء من هذا القبيل؟ ارتبك الشيخ بسبي وجاء الآخر وأعطاني القفاوات، ارتدبتها. ونظر كلاهما إلي وكأنهما يتظران أن أستخدم أوكي، إنهم يغسلون الموتى كل يوم، رغم ذلك ألكهما المنظر، رأيت ذلك في وجهيهما. قلت: هيا. أمسكت بفاروق من قصبتي رجليه. كان باردًا، بارداً تمامًا. أحسست فقط باللحم، لم تكن هناك ثمة حياة، لا شيء، ثم رفعناه ووضعناه في النعش، وعلى الفور خرجت مرتدياً القفاوات، لم أكن أريد سوى الخروج، نظروا جميعاً إلي، تصرفت ببرود تام وخلعت القفاوات ورميتها. رأوا في لون بشرتي وفي وجهي أنني رأيت فاروق. هل رأيته؟ قلت: نعم، لا يهم. وضعناه في النعش، لا أريد التحدث عن ذلك. قالوا: صفه لنا، قلت: لا أجد كلاماً. ثم جاء الشيخ وقال إنه الآن في النعش، دعونا نذهب إلى المدفن. ذهبنا إلى المدفن. كان كل ذلك في لحظات لم أستطع فيها التفكير في شيء، لا شيء على الإطلاق. كنت أعرف أننا ذاهبون إلى القبر، أنزلنا النعش، أنا والآخر، ثم دفناه بأيدينا.

لقد راح. انتهى كل شيء. عندما دفناه قلت: Bizden bu kadar moruk, yakında bende yanına ugrarım, hadi, eyvallah^١، ثم ذهبنا. حملت معي تلك الرائحة ونظرة عينيه طوال الوقت، طيب، لا يهم، إنه جنة عمرها شهر وما إلى ذلك، لكنه صديقي، كان خفيفاً جداً، لم يكن بجسمه لا دماء ولا أية سوائل أخرى، الرائحة كانت مفرقة والنظرة، حتى اليوم لا أستطيع أن أتخلص منها، أحلم بها طوال الوقت والسبب هو أنني نظرت إليه. أعرف أنها لم تكن للمرة الأخيرة، ولذلك أردت أن أعود نفسي على ذلك. إن كان ما فعلته صحيحاً أم لا، لا أعرف. الآن يرقد فاروق هناك، فيلقل لي أحدهم إنه سيدخل الجنة أو النار، أو أي شيء من هذا الهراء. إنه يرقد هناك وهذا كل شيء. عاش حياة بائسة ومات ميتة ملعونة وتعفن لمدة شهر في المشرحة وهو يرقد الآن في حفرة. انتهى، خلاص. وأسأل نفسي إن كان هذا كل شيء.

ترجمة: أحمد فاروق

^١ «هذا ما كان يتنا يا صديقي، ستقابل قريباً، إلى اللقاء»

فصل من رواية: «حنّالة - القصة الحقيقية لإرئان أونوغو».

Peridun Zaimoglu: Zwölf Gramm Glück.

©Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 2004

ولد فريدون زايموغلو عام ١٩٦٤ في بولو بتركيا ويعيش منذ أكثر من ثلاثين عاماً في ألمانيا، ويسكن منذ عام ١٩٨٥ في مدينة كيل. درس الفن والطب البشري ويعمل حالياً ككاتب وسيناريست وصحافي. وقد أصبح من خلال كتابه الأول «لغوة الكاناك» عام ١٩٩٥ كاتباً ذا مكانة متميزة. حصل على جائزة «شاميسو» الرئيسية وهي أرفع جائزة أدبية في ألمانيا تمنح للأدباء المنحدرين من أصول غير ألمانية.

امرأة ذات عيون سماوية

قصة قصيرة

وخمدت النار. طلع القمر وعلى شاطئ الميناء انتصبت لافئة: ميناء القمل.

في الليل وقفت بقميص النوم قبالة النافذة، وسبابتي اليسرى بين أسناني. من المآذن البعيدة تعلت أصوات رجال يتلون صلاة العشاء. قالت جدتي: "تعالني نامي، إذا لم تنامي سيأرق الليل ويوقظ أشباحه." وراحت تشخر بصوت منخفض. من الغراموفون في الغرفة المجاورة علا صوت رجل يهني: "ما بالي لم أعشق إلا تلك المرأة القاسية التي أذاقتني المرّ وأفسدت علي حياتي." كان أبي يستمع إلى الأغنية ويزفر الآهات. آهاته من خلف الباب الموحد تدثني في فراشي، تحت غطاء السرير، وصوت البحر المبلل يوجب الغرفة كشح اليف. أغضبت عيناً وفتحت الأخرى لأخادع الشبح الذي اعتاد بيتنا وأسترق النظر إليه. تحجّر جسدي وأنا أنتظره وتمت كالخجر. بعد حين لم أجد أثمنك من التنفس. رأيت امرأة تجلس على فمي فيما كان جبل، استحالتي عليّ رزخته، يروح على صلدي. كانت للمرأة القابعة على فمي أجنحة. فحلقت في أرجاء الغرفة برهة ثم حطت أمام الشباك وقالت: "سأذهب الآن ولكنني سأترك النافذة مفتوحة لتصدتي أني كنت هنا." وطارت. كانت ذات وجه جميل جداً. "جدتي، الشبح كان هنا، إنه امرأة." قالت جدتي: "اسمها القارسي Alkarisi." نظرت إلى النافذة فرايتها مفتوحة. من صوب ميناء القمل ترامت إلي مع نسيم الريح أصوات مبهمة، ربما كانت حويل الحيوانات، عدت إلى فراشي البارد وتمت كالخجر.

في صباح اليوم التالي أردت الخروج من الغرفة فلم أتمكن من فتح الباب. خبطت على الباب وتناديت: "أمي، الباب لا يفتح." جامني صوت أمي: "ولا يجب أن يفتح. أنت وجيلتك متبقيان ثمانية أيام في الغرفة. لقد جليتما معكما قمل الفلاحين، ولن تخرجنا قبل أن تغلي ملابسكما وشرائف السرير وتغسلنا شريكتكما وجسميكما بالخل." جعلنا جدتي وأنا نلح جلدنا. ثم حككت لها ظهرها وحككت لي ظهري. قالت جدتي: "يا اله بنا نخرج من هنا." ربطنا شرائف السرير ببعضها ونزلنا من النافذة ورحنا إلى المقبرة. وهناك حرقنا كل شرائفنا. قالت جدتي: "هذه النار التي تترينها ها هنا مثل نار جهنم

ها أنذا في استانبول، على البحر، وقد اختفتني من الموت في الأناضول امرأة ذات عيون سماوية، اسمها عائشة؛ اجلس أمام المصور مع أبي وأمي وأخي الذي يكبرني بستين في حجر تلك المرأة ذات العيون السماوية، جدتي، والدة أبي من كبادوكيا Kapadokia؛ أدهمهم بصوروني وحقبة صغيرة في يدي، بأظافر قصيرة توقفت لتري عن قضما.

ثم رأيت البحر. هناك في الخارج يمتد البحر، البحر القاسي والجميل. وقف أبي يخاطب الموج: "البحر كالمرأة. لا يمكن لأي رجل أن يعرف متى تهدأ ومتى تنور." نقلت أمي حقيبة يدها من ذراعها اليمنى إلى ذراعها اليسرى. وكانت السفن الصغيرة تلتفت بمنة ويرة ثم تعبر مسرعة من شط إلى آخر قبل أن



أمينة سفغي أوزدمار: تصوير: Iside Ohtsbaum

تباغتها السفن الكبيرة. إحدى السفن الكبيرة كانت في غاية العصبيّة ولا تكف عن الصراخ. حين تمكنا من ربطها وشدها إلى الميناء، بصقت وقلقت بالفلاحين خارجاً. رجال أشبه بماعز الجبال، يحملون قرشهم المطوية على رؤوسهم ويتطلعون إلى الناس الواقفين على الميناء. جاء الفلاحون ومن رئاتهم البقر والحمير والدجاج وديك حبش واحد بصحبة القمل والبق. صفقت جدتي بيديها وقالت: "يا هلا! نطّ ديك الحيش على رأسها وراح ينقر. فأنفك غطاء رأسها ووقع في البحر. انتشر القمل في كل أنحاء المدينة. فجاءت الشرطة وصبّ رجالها البترين على الأرض وأوقدوا ناراً كبيرة. ثمة قمل احترق. حاول الفلاحون جمعه. الحيوانات والفلاحون بأقدامهم المحترقة وفرشهم الملقوفة ألغوا بنفسهم في البحر. وسرعان ما ابتعدت السفينة عن الميناء وظلال النار التي احترقت القمل فيها تداعب جسدتها الأبيض. غابت السفينة في الضباب

مغسولة سبع مرات بالماء البارد. إلا أن نار جهنم أكثر صلابة منها بسبع مرات. مشيناً بين شواهد القبور. فجأة خرجت حروف شديدة الغرابة من فم جدتي واصطفت هكذا: "بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين. الرحمن الرحيم، ملك يوم الدين. إياك نعبد وإياك نستعين. اهذه السراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين. آمين بسم الله الرحمن الرحيم". قلت هو الله أحد الله الصمد. لربك ولربك ولربك. له كنواً أحدناين.

تحولت الحروف الخارجة من فم جدتي إلى صوت رخيخ وصورة جميلة في سماء المقبرة فنفتحت عليها جدتي وبعرثتها بأفاسها بمنة ويسرة. "الموتى بحاجة إليها." رأيت الحروف مائلة أمامي، كان بعضها على شكل عصفور أو على شكل قلب يخترقه سهم. بعضها الآخر كان كالكافلة أو كحيوانات راكدة، ثمة حروف كانت كالنهر أو كعنايين راحقة أو كأشجار متطايرة في الريح أو مرتعشة في البرد والمطر. "جدتي، أين الموت؟"

أجابت جدتي: "والموت بين الحجاب والعين، أقرب مما تظنين." ثم راحت تنتقل من ميت إلى آخر، تنفخ الحروف صوراً فتبدو في ضوء الشمس كلوحات من نور. أخذت جدتي تمشي بين القبور راقعة يديها إلى الأعلى، أمام صدرها، كأنها تحمل بطيختين صغيرتين في راحتيها. رفعت يدي مثلها حاملة ظلال أشجار المقبرة والعصافير الساعية من فوق رؤوسنا من ميت إلى آخر. هبت ريح خفيفة واختلطت حبات العرق من على جبيننا. جلسنا على الأرض، أرض الموتى، والشمس تلتاس أرجلنا. أخذت جدتي تبتئ. مرغت أرواقها بين أصابعها شممت راحتها ثم أرخت يدها إلى الأسفل. جعلنا ننظر إلى أرضية المقبرة.

ترامت إلينا أصوات صبيان يلعبون في الشارع بالقرب من المقبرة. كانت الأصوات ترتفع إلى السماء ثم تهوي كالنجوم أمام أقدامنا. رأيت كرة الصبيان تصعد إلى السماء وتهبط دون ما حس. أخذت ظلالنا تتداخل بظلال الموتى. جاء النمل واستقر في الخدوش الكثيرة التي خلفتها شقاوة لمعي. ثم جاءت قطط المقبرة بأرجلها المدهوسة وأبوابها المخدوشة، يعيونها الرمضاء وخياشيمها الدامية وأذبالها البتورة وتنددت بأجسامها الضامرة على تلك الظلال الميتة والحية. جلست هاهنا بأفواه لا لسان بها.

ثم جاء موسى، مجنون المقبرة، وفي يده مقود سيارة وأخذ يخاطب شاهدة ميت: "كنت تسعد بالمرور فوقي وها أنت الآن ترقد حزينا تحتي. أكلت فيما مضى ألك الطيبات وها هو يأكلك الدود الآن وأنت تحتي. إن الناس ينامون في حياتهم وعندما يموتون يستيقظون من سباتهم. التراب يسمع الميت كلاماً قاسياً وحين يسمت ينجي ملك ويقول للميت: "اكتب حياتك!" فيجيب الميت: "ما عندي حبر

أو ورق". فيقول له الملك: "كفكك الورق ولعابك الحبر". يقص الملك قطعة من الكفن ويعطيها للميت. فيبدأ الميت بتدوين خطايا وأعماله الصالحة حتى لو لم يكن قد تعلم القراءة والكتابة في حياته. وعندما ينتهي يعلق الملك كل ما كتبه الميت في رقبته. ثم ينجي ملاكان مخفيان في هيئة إنسان، كلمتهما كالرعد ونظرتهما كالبرق ومع كل منهما سوط حديدي. فيفتحان الأرض باستناهما ويدخلان جسد الميت من أنفه ويهلان عليه بالأسئلة. فإذا تمكن الميت من الإجابة عليها كفاً عنه لينهض ويكي على عتبة أبواب تظهر أمامه. ولكن ما أن يعبر تلك الأبواب حتى يسألانه أسئلة أخرى كثيرة فإذا أحسن الإجابة ذهب إلى مباح سماء ليمثل أمام الله. قبل ذلك عليه أن يمشي مئة سنة في النار ومئة سنة في النور ومئة سنة في الماء ومئة سنة في الثلج ومئة سنة في البرد.

حين صمت موسى قالت جدتي له: "جزاك الله خيراً." ظلّ موسى يرتجف إلى أن صرنا، جدتي وأنا، نرتجف مثله. فخرج البق من جسمينا وشعرينا والتجأ إلى أقدام موسى. بق موسى خرج أيضاً من جسمه وأخذ كل البق يدور حوله. انضم النمل إلى البق وشاركه دورانه. تساقط ريش العصافير الحامضة فوقنا وورق شجر المقبرة الداكن وجعل كل شيء يدور حول أقدام موسى.

"أعطيني سيجارة." أعطته جدتي سيجارة وقالت: "دعني يا موسى، دعني لعل التدخين يخفف من حرقه قلبك ويحيله إلى مكانه." أخذ موسى السيجارة وراح ينفث دخانها نفثات قصيرة متالية وبعد كل نفثة ينقل السيجارة من إصبع إلى آخر. سألته جدتي: "لماذا تدخن بأصابعك الخمسة؟" ردّ موسى: "لأنه ما عندي ستة." قالت جدتي: "انتبه للبتة! ساقيب قليلاً وراء الشجرة." وسمعتها تبول. بأذني كنت أسمع السمع إلى صوت بول جدتي ويمني أنظر إلى يد موسى وفيها قطعة لحم أخرجها لتوه من سرواله. مالي: "أليست جميلة؟" سمعت في مكاني بينما أخذ يياض قطعة اللحم يقترب مني ويكر وقد لاحظت على شفهي موسى ابتسامة. لم أهد أسمع صوت بول جدتي، لكنني رأيت ثائية كرة الصبيان الذين يلعبون في الشارع، بالقرب من المقبرة، تصعد إلى السماء وتهبط دون ما حس. سمعت صوت أمي يناديني. قلت لموسى: "بلى، جميلة." رأت جدتي لحم موسى في يده فقالت له: "ليشد لحملك حلقك، يا موسى، ألا تخاف الله؟ لو رأت حية فتلتك لاسحتحت واختبأت في جحرها. ماذا تريد من هذه الطفلة الصغيرة؟"

التفت صوب صوت أمي. قالت أمي فاطمة: "جاء الأمريكان! يا الله بنا نروح وننتفرج على الأمريكان." أمسكت أمي يدي ومشيئا، جدتي من ورائنا وموسى

المنجئون أماناً. في لمح البصر خرجنا من المقبرة وصبرنا في الشارع. كان هناك أناس كثيرون يصفقون بأيديهم. ومن لم تكن له أيد كان يقود من لهم أيد بلسانه. كان هناك ثمة شبان في ملابس حمراء مغبرة يزفون على آلات موسيقية مستديرة ويتلفتون إلى الفتيات، اللواتي كان قائد الفرقة ينظر إليهن. بعض الفتيات، اللواتي كان قائد الفرقة لا ينظر إليهن، التفتن إلى الفتيات اللواتي كان قائد الفرقة ينظر إليهن. "جاء الأمريكان!" مرت سيارات سوداء كبيرة، نوافلها مغطاة بالساتر. بالقرب مني عائق دركي يلبس بدلة عسكرية رجلاً في ملابس مدنية، يقف أمام محله، وضغط جسمه على الجزء الأسفل من جسم صاحب المحل. من إحدى السيارات السوداء لوح قفاز نسائي أبيض وخوذة ضابط ذهنية للجميع المحتشدة. لكن القاديين لم يكونوا الأمريكان بل شاه إيران رضا بهلوي وزوجته. خلف السيارة السوداء مشى أفراد عائلة أمريكية ذوو مؤخرات كبيرة. قالوا: "قبل أن نجيء إلى بلدكم تخلينا عن سيارتنا وقرنا طوال شهرين على السير على الأقدام، لأننا نعلم أنه لا يمكن التعرّف على حضارتكم إلا مشياً على الأقدام، خود باي، خود باي." "فرد باي."

"في السينما ينسى الناس آباءهم وأمهاتهم ويهيمنون بخيالات تخطف من الناس الحقيقيين وجوههم. ولكن كيف يمكن لشخص يؤمن بهذه الخيالات أن يتعامل بصدق مع الناس الحقيقيين ويحترمهم؟ في يوم الدين عندما يمشي أبوك وأمك على ذلك الجسر وتتشفق أقدامهم ويقطر الدم منها تستطيعين أنت، كونك ملاكاً طاهراً، أن تفرد جناحك وتحسلي أمك وأباك على ظهرك لتطيري بهما إلى الجنة. ثم تعودين إلى الجسر وتأخذهن أنا أيضاً. مع أي أظن أن أولادي الثمانية الذين ماتوا صغاراً سيكُونون هناك في انتظاري."

"لماذا مات أولادك، يا جدتي؟"

"الله أعلم. ذات يوم رأيت بنتي جالسة تلوح لي بيدها. وكانت في يدي حُرّ بطيخ أحمر فظننت أنها تريد قطعة البطيخ. اقتربت منها فلوحت بيدها ثانية كأنها تُهَوِّرُ البطيخة وأغمضت عينها. ظننت أنها نامت ولكنها كانت قد ماتت. قلت لله: يا الله خلّ ابني يعيش وإن كان سيطلع مسجوناً، لا يهم، خلّ لي ابني. يبدو أن الله استجاب دعائي وترك أبك يعيش. لكن أبوك مسجون. لو لم يكن مسجوناً لما بقي في هذه المدينة الكبيرة. لا أعرف عن أي شيء يحدث فيها! تركت النوايا وهجرت زوجي الرابع وقلت لنفسني: من السهل أن أجد زوجاً آخر أما ابناً آخر فلا. ولحقت بوالدك المنجئون. كل ليلة، في المنام، أرى نفسي في قرطبي. أرى أبي وأمي. كانت أمام بيتنا أشجار جور كثيرة. كنا نشغل كل النهار وعندما يجيء الليل تمتد كلنا تحت شجرة الجور، أبي وأمي وأنا من طرف وابن أختي وأمه وأبوه في الطرف المقابل. وعندما ينام الكل كانت أصابع قديمي تبحث وتهتدي إلى أصابع أقدام ابن أختي. تلامسها وتلاصقها. حتى بعد أن نفخو وننام كانت أصابع أقدامنا تواصل لعبتها. لكنه مات صغيراً هو أيضاً."

المنجئون أماناً. في لمح البصر خرجنا من المقبرة وصبرنا في الشارع. كان هناك أناس كثيرون يصفقون بأيديهم. ومن لم تكن له أيد كان يقود من لهم أيد بلسانه. كان هناك ثمة شبان في ملابس حمراء مغبرة يزفون على آلات موسيقية مستديرة ويتلفتون إلى الفتيات، اللواتي كان قائد الفرقة ينظر إليهن. بعض الفتيات، اللواتي كان قائد الفرقة لا ينظر إليهن، التفتن إلى الفتيات اللواتي كان قائد الفرقة ينظر إليهن. "جاء الأمريكان!" مرت سيارات سوداء كبيرة، نوافلها مغطاة بالساتر. بالقرب مني عائق دركي يلبس بدلة عسكرية رجلاً في ملابس مدنية، يقف أمام محله، وضغط جسمه على الجزء الأسفل من جسم صاحب المحل. من إحدى السيارات السوداء لوح قفاز نسائي أبيض وخوذة ضابط ذهنية للجميع المحتشدة. لكن القاديين لم يكونوا الأمريكان بل شاه إيران رضا بهلوي وزوجته. خلف السيارة السوداء مشى أفراد عائلة أمريكية ذوو مؤخرات كبيرة. قالوا: "قبل أن نجيء إلى بلدكم تخلينا عن سيارتنا وقرنا طوال شهرين على السير على الأقدام، لأننا نعلم أنه لا يمكن التعرّف على حضارتكم إلا مشياً على الأقدام، خود باي، خود باي." "فرد باي."

بعدما رجعنا إلى البيت وتعيشنا قال أبي لأمي: "عندك وجع أسنان؟ يا أولاد، مسروح، أمك وأنا، إلى طبيب الأسنان." وذهب. قالت جدتي: "راحا إلى السينما يفرجان على العريان. أبوك وأمك مسرحقان مؤكداً في نار جهنم ولكن بإمكانك أنت إنقاذهما." "ولكن لماذا أنا، يا جدتي؟" "عندك خطايا؟ طبعاً لا. صفحات دفتر خطاياك ما زالت يصفاء. اسمعي، كل واحد منا عنده ملاكان، ملاك يقف إلى الجانب الأيمن ويسجل الأعمال الصالحة، وملاك يقف إلى الجانب الأيسر ويسجل الخطايا. وفي اليوم الذي ينكر فيه الإنسان أباه وأمه يجيء يوم الدين وتقوم القيامة. فتطير الجبال كالغيوم وتحري البحار في اتجاه واحد وتختلط بعضها، وتسود الشمس ويطلق نصف العالم الأعلى على نصفه الأسفل، وتصطف النجوم في صف واحد، وتصبح السماء طاحونة تدور وتطير الحياة كالمصفور من أفواه الأحياء. عندما يموت كل شيء سيمثل الله السماء في يده اليمنى والأرض في يده اليسرى ويقول لها: "إنيها الدنيا الغدرة أين أولئك الذين حسبوا أن العالم ملكهم وأين أولئك الذين صدقوهم وآمنوا بهم."

وهل سيروح معنا إلى الجنة؟
"سيكون هناك. أرواحي الثلاثة سيكونون هناك أيضاً."

"ومع أي زوج ستروحين إلى الجنة، يا جدتي؟"
"لا أعرف. وروحي الأول كان في غاية الرقة. راح إلى الحرب وعاد بجرح كبير. صار الدود يسرح في جرحه. فأتخذ عتمة الليل عشيقته له ونام معها. ولما مات لم يستطيعوا تخليصه من قبضتها فدفنوها معه. كل شققة ليل تدفن مع ميت تأخذ معها قسطاً من نومنا ونحرمنا منه. زوجي الثاني، حسين، أبو أبوك، كان ذا صوت عذب وجميل. ذهب إلى المدينة ليعمل في البناء ونام مثل كل البنائين في تلك البيوت المعرضة دوماً للبرد والهواء. قضى هناك سبع سنوات لم يزرنا خلالها مرة واحدة. ثم رجع ومعه بضعة أمتار من القماش. قال لي: "سأعقد قليلاً يا عائشة". يبدو أن كليتيه قد تعفتا من البرد هناك. قبل أن يتمدد التغط بضع نعال ووضعها على يده اليسرى. أخذت النعال تسرح وتجرح في راحة يده كأنها في عقر ديارها. من ثم استسلم حسين للنوم ورحل في منامه إلى عالم آخر. أما الزوج الثالث، شكرو، فلقد ذهب هو أيضاً ليعمل في المدينة وهناك علمته المومسات أن للنديا طرقاً وأبواباً كثيرة. رجع إلى القرية وعندما جاء الليل تعدد في السرير وجذني فوقه كما علمته المومسات. فلم أع نفسي إلا وقد ارتفعت ساقاي في الهواء وطارتا عالياً وشعرت بنار تخترق جسدي كالسهم من أخمص قدمي إلى رأسي.

جلستا في السرير نحك لهما ظهرها ونشد أبواهما لتطول وتتللى أكثر فأكثر. أخذت جدتي أيدينا ووضعتهما على بطنها. فأحسننا به يرتج تحت أيدينا وسمعنا صوت ماء يكركر. "إنها الأرواح التي تحمعت في بطني."
"ولماذا لا توجد أرواح في بطني أنا، يا جدتي؟"
"طوكوا بالكم قليلاً! ما أن تدور الأرض بضعة دورات حتى تتجمع الأرواح في بطونكم أيضاً. أعطاكم الله راحة الببال وتصبحون على خير!" "تصبحين على خير."

ترجمة: ماجدة بركات

من كتاب: Emine Sevgi Özdamar: „Das Leben ist eine Karawanserei“. © Verlag Kiepenheuer und Vitsch, Köln 1994.

ثلاث مومسات

Hendra Gunawan Three Prostitutes, 1978. 146x200 cm. Oil on canvas. Reproduction from the catalogue

Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien. SHP Editions, Singapore 2004. © Oei Hong Djien 2004.



مينا

قصة قصيرة

مرحفة، أو بموافقة سرية على ما أقول. بعد فترة تنظر لأسفل وتمسح ذرة تراب من على سروالها. ترفع رأسها وتنظر فيما حولها وتنظر إلي مرة أخرى. زال التوتر. أنا متأكد أنها سترفع يدها لتطرح سؤالاً. لكنها لا تفعل. أجيب على أسئلة الجمهور والتي كان جزء كبير منها شخصياً جداً، أجيب قدر ما أستطيع بأمانة شديدة. ثم تنتهي الأمسية. أقف واشرب رشفة من الماء: الآن قمت بعملتي. سرية الماء التي أشر بها الآن هي مكافأتي. أضع الكوب على المائدة وأطفئ مصباح الطاولة وأنحنى أمام الجمهور. وهابي تقف أمامي.

"أريد أن أتحدث معك". أسلوب غيسر إيراني بالمرّة، لا مديح. ولا قالت "أنت فخر أمتنا". تدخل في الموضوع مباشرة. "تعين الآن؟"

تنظر إلى وجهي مباشرة، وتهز رأسها، وترتب شعرها بيدها اليسرى وتقول: "أريد التحدث معك على انفراد".

الآن تظهر عندي أعراض البارانونيا التي كانت في الماضي أقوى بكثير. امرأة جميلة، تنصت باهتمام، وتريد الحديث معي على انفراد. جميل جداً! أقول ذلك لنفسي والتجأ إلى حstad احتياطاتي. لا بد أن أتولى أنا إدارة الأمور، وألا أترك لها رسام المبادرة. علي أن أحدد كل شيء على طريقي، وألا أترك أي مجال لتساؤلات مفتوحة: "تعالى غدا في التاسعة صباحاً في الفندق الذي أقيم به. مستقابل في صالة الفندق، ونستطيع هناك الحديث في هدوء".

صالات الفنادق أماكن آمنة. تجلس هناك بحيث ترى موظفات الاستقبال، ويزورك، وفي التاسعة ستعج صالة الفندق بالناس.

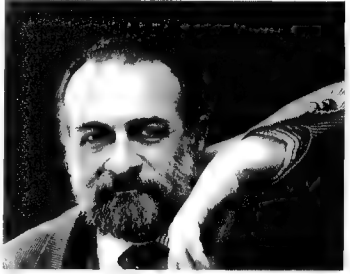
"حسن جداً، ساكون هناك في التاسعة".

لم تفكر ولا للدقيقة. لا حجب، ولا اقتراحات بديلة. راضية تماماً.

"أتمنى لك أمسية سعيدة." وقد لي يدها. تبسم. طبعاً. أكيد. تضغط على يدي مثل صدفة. أشد على يدها: "إنك تعرفين اسمي، ما اسمك أنت؟"

ترددت لجزء من الثانية وقالت بجفاء "مينا". "يسعدني لفاك يا مينا" أترك يدها. ترتدي خاتم زواج فضي بسيط في إصبعها. "إذن إلى الغد." ترفع يدها اليمنى قليلاً،

بداية التسعينيات. قراة في مدينة بمنطقة الرور، أقرأ من كتابي "ذراع الملاي الطويلة". قاعة قراة صغيرة، بها ما يقرب من ٤٠ مستمعاً. أثناء تقديمي - كالمادة بإلتاب وإسهاب - أرقب الجمهور، منذ سنوات جعلت ذلك أمراً واجباً علي. اليوم تلتفت انتباهي امرأة شابة في الصف



سعيد، تصوير: Isolda Ohlbaum

الأمامي. شعر أسود قصير، وجسم رشيق. ملامح الوجه قوية، أنف كبير، وشفتان مكتنزتان. عينان سوداوان تبغسان بالحياة، تنظران بغير انفعال. العمر في الثلاثين تقريباً. تجلس هادئة، وتضع ساقيها فوق الأخرى وتنظر إلي. أنا متأكد أنها إيرانية. أومء لها براسي وتومء لي هي أيضاً. أثناء القراءة تميل إلى الأمام وتنصت باهتمام وتلهف دون أن تسبب في ضجيج أو إزعاج.

أنهي قراءتي برسالة إلى صديق شيوعي: "الآن أعدموك". وهو نص قريب جداً إلى قلبي. عندما انتهيت، أخذت نفساً عميقاً ونزعت عني نظارتي ووضعتها على المائدة. أسمح للتصفيق. أتفحص الحضور، من خلال انتقال نظراتي من وجه إلى آخر. ابتداءً بإيرانيتي. تنظر إلي مباشرة، نظرتها كلها توتر، أنهى جولة نظراتي بها أيضاً. تنظر إلي هذه المرة بارتياح أكثر، وتومد بظهرها للوراء. أتر الصمود أمام نظرتها. في هذه النظرة شيء أشبه برقعة

وتلوح بصورة غير ملحوظة، تلتفت وتذهب نحو الباب. عندئذ تلتفت للوراء مرة أخرى، وترفع يدها اليمنى أكثر وتلوح لي. ثم تخرج.

أريد أن أراهن مع نفسي، أن ميلا ليس اسمها الحقيقي، حيث أنها ترددت لفكرة طويلة. أذهب مع آخرين إلى مطعم، قامت منظمة الأسيرة بحجز مائدة هناك. لا بد لي أن أكل شيئا، حيث لا أسمح لنفسي بالأكل قبل القراءة. اصطحابني ستة أشخاص. خمسة نساء ورجل. إنه روج مضيفتي. وأسأله الآن. إن كانت تعرف الإيرانية الشابة. لا هي ولا الآخرون، يعرفون من تكون. أغير الموضوع على الفور. تقوم مضيفتي ووجهها بتوصيلي إلى الفندق. أفكر قليلا ثم أقول لهما إن لدي موعدا مع الإيرانية الشابة وأبذل قصاري جهدي لإبراز هذه الملاحظة المعارضة، بحيث يعرف الاثنان باللقاء. علقت مضيفتي: "امرأة جميلة"، وعكس وجهها ارتياحا تلقائيا، مما جعلني أكاد أكون مطمئنا أيضا. في الفندق التي نظرة على الصالة، وأعرف بالفضل المكان الذي سأجلس فيه في الصباح. سأجلس بظهري للحائط. مكتب الاستقبال على مرمى البصر وقريب. خطوات قليلة من المصعد. من هنا ستكون لدي السيطرة على كل الأمور. أحس بالرضا عن نفسي وأخذ المصعد لأعلى. في الغرفة لا أعود راضيا عن نفسي. راعيت كل الاحتياطات الأمنية؟ لكنني لم أتمكن أي إجراء. لا يكفي أن تصرف مضيفتي باللقاء. أفتح الشباك وأستنشق هواء الليل الربيعي، استمتع بالاضواء وأفكر.

أجلس وأكتب على ورقة مطبخ أعلاها اسم الفندق، بأنني سألتقي في التاسعة صباحا في صالة الفندق مع امرأة شابة، لا أعرف عنها شيئا سوى أن اسمها ميلا. أكتب التاريخ والوقت وأوقع. أضع الورقة في مظروف للفندق وأغلق للمظروف بالصمغ وأكتب عليه: لإدارة الفندق. الآن أضع الخطاب في الجيب الأوسط لحقيبة مفري. بحيث يكون مربيا لكل عين، تبحث عن شيء في الحقيبة. ثم استلقي على السرير وانفجر على التلفزيون. في البيت ليس لدي جهاز تلفزيون. لكن بعد أمسيات القراءة بصيبي إعياء بحيث لا أستطيع القراءة. أشعر بيقظة شديدة، أبذل كثيرا من قنات إلى أخرى، حتى أدرك أنني مستوتر الأعصاب. أغلق التلفزيون، وأفرد جسدي على السرير وأفكر. لا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك. أفتح التلفزيون وأشاهد أي شيء، حتى يغلبني النعاس.

تحت الدوش أفكر مرة أخرى فيما يمكن عمله. وعند ذهابي إلى مطعم الفندق الإفطار، أقول لموظفة الاستقبال، أنني متوعدة في الساعة التاسعة مع سيدة شابة، اسمها ميلا. إذا أنت مبكرا، يمكنها أن تصحبني إلى صالة الإفطار. شاهدة أخرى. الآن أستطيع الإفطار. بعد ذلك أهرع إلى الغرفة

وأغسل أسناني وألم حاجياتي وأهبط. أسلم حقيتي لمكتب الاستقبال. ينبغي أن تبقى يدي فارغتين. تحسبا لأي ظروف. تأتي بعد تدخينني السجارة الثانية. الوقت قبل التاسعة بقليل. أفق. تأتي ناحيتي مادة يدها للمصافحة: "هل تأخرت كثيرا؟"

"لا، بل إنك دقيقة في موايدك أكثر من اللازم" أدعوهما للجلوس في القعد المواجه لي. الآن تجلس وظهرها للباب. تلقي بنظرة في هذا الاتجاه، ثم تنظر إلي. لقد كشفت خطتي.

"هل تشربين قهوة إسبرسو؟" "نعم، وأدخن واحدة من سجايرك!" أشعل مسيجارته بعد نقاب. تمسك بيدي يدي اليمنى، وتسحب نفسا عميقا من السجارة. تأخذ وقتها في إشعال السجارة وتضغط على يدي. حركة إيرانية جدا. عندما تكون السجارة في فمك لا تستطيع التحدث. لذلك تضغط بيدي على يد الآخر الذي يشعل لك السجارة على سبيل الشكر. كادت السعادة أن تفسرني بسبب هذه الحركة. أنظر إليها وأبتسم. وتعود هي الابتسام. أذهب إلى مكتب الاستقبال وأبلغ أن رايزتي موجودة وأطلب قهوتي إسبرسو.

عندما أعود، أقول لها: "أعطيت خبرا قبل الإفطار أن سيدة اسمها ميلا، ستزورني". عليها أن تدر أنني قد اتخذت احتياطات معينة. توميء.

تأتي القهوة. أقول لنفسي، لا بد أن أبدأ. "منذ متى نعيشين بالخارج؟"، هذا السؤال الأول هو المقدمة لأحداث كثيرة مع أهل بلدك. ينطوي السؤال ضمنيا على التالي: كلنا من بلد واحد وننتهي لبعضنا البعض.

"أحكي لك كل شيء" ونطفيء السجارة تماما، وننظر إلى أثناء ذلك: "أريد أن أحكي لك شيئا. شيئا عن حياتي. هل لديك شيء من الصبر؟".

الجملة الأخيرة لم تكن سؤالا: كان بها قوة الأمر. لا بد أن أخلق بعض المسافة بيننا وأقول: "تفضلي" أقول ذلك بعجاء، بكل إلفاء المتاح، وأستند بظهري للوراء. "لو أنك لم تقرأ الخطاب إلى الصديق المقبول، لما جئت للتحدث معك. أنا أعرف كتابك جيدا. بعض الفقرات قرأتها مرات عدة. قلت لنفسي أمس: سأذهب إلى الاسمية، لأنني أريد أن أرفأ إن كان سيقرا الخطاب إلى الصديق المقبول أم لا، وكيف سيقراه..."

تخطر ببالي فكرة: "هل أنت قرية ليهرداد فرجاده؟" "لا!" تهز رأسها وتبتسم. لن يكون سوالي التالي عما إذا كانت شيوعية أم لا. فهذا السؤال يعد الآن مبكرا جدا. بعد بضعة دقائق أرفأ إلى أي الأحزاب تنتمي. اللغة خوونة، وبخاصة لغة إيراني للمضي.

"لا أنا لست شيوعية، أنا معارضة تماماً لهذا الحزب". تستند الآن بظهورها للوراء وتضع ساقا على الأخرى. كانت ترتدي بالضبط الملابس نفسها التي ارتدتها بالأمس. ينظون أسود طفيفة، بلوقه أسود، وفوقه بلورة خفيفة، حذاء أسود بكعب صغير.

"عندما قامت الثورة الإسلامية، كنت في العاصم الثالث من دراستي الجامعية، كنت أدرس الكيمياء. ولدت في تبريز ثم جئت إلى طهران، لأن للجامعة سمعة أفضل هناك. كنت انتمي إلى اليساريين مثل كثير من الطلاب الآخرين. وزوجي درس أيضا علم الاجتماع في الجامعة نفسها. كنا ننتمي إلى المنظمة اليسارية ذاتها. هناك تعارفنا وتزوجنا. كنا متفاهمين جدا. كان ودودا جدا معي. ولم يفرض علي أي شيء. كان يحترم رأيي بأمانة شديدة. لم تكن لدينا أية مشكلات".

رفعت يدها اليمنى وقامت بحركة عنيفة إلى الجانب. "ثم أتت الثورة الثقافية الإيرانية، التي أغلقت الجامعات أثناءها، أراد الحكام الجدد أسلمة العلوم الطبيعية". تمنحي وتشرب آخر رشفة من القهوة التي بردت في هذه الأثناء. "لم أرغب في البقاء في المنزل وأبكي الثورة المفدورة. وكان لا بد لاحدنا أن يكسب بعض المال، ولذلك بدأت أعمل في أحد المختبرات الكيميائية، كنت قد تدرّبت فيه العام الماضي. أوقات العمل للمنظمة كانت أيضا وسيلة للحماية، فحراس الثورة كانوا لا يحبون رؤية الشباب يتسكع في الشوارع في وضع النهار".

"هل عمل زوجك أيضا؟"
"لا، لقد بقي بالبيت وقام بدراساته، إضافة إلى توليه أنشطة سرية، منها واجبات مهمة جدا لمنظمتنا".

الآن تحدق في هيني: "كان كافيا، أن يعمل أحد منا." هذه الجملة ليست لها وظيفة إثبات عدم التورط، ليس من هذا القم. تهز رأسها بالرفض، عندما أقدم لها سيجارة. "ثم في ليلة ما، عند عودتي إلى البيت، يتم إلقاء القبض علي. أفتح الباب ويتم الزج بي إلى الداخل بدفعة. يلقي بي أحد حراس الثورة على الأرض. وجهي مواجه للبلاط. ويجلس آخر فوق قفائي. تبحث أربعة أيدي لأمرأتين في جسدي وحقيقتي. أسمعنهم يقرن، إنها غير مسلحة. الرجل فوق رقبتي يمسك شعري ويقف ويجذبني لأعلى.

"من أتم وبأي حق تداهمون بيتي؟"
كانت الصفعة التي تلقيتها عنيفة للدرجة أنني كدت أن أسقط، لكن الشقيق الحارس كان يمسك بشعري في يديه. "هل تريدلين أن تعرفي ما لدينا من حقوق؟"
ولم ينتظر قط إجابة مني، وحاجلني بصفعة أخرى.

"أين ذكرتك؟"
قلت لنفسي، الحمد لله، إنه إذن ليس موجودا وغالبا أنه في أمان.

تمسك بي أربعة أيدي نسائية وتقيّد يدي وراء ظهري. صفعة جديدة.

"لقد طرحت عليك سؤالا يا أميرة!"

"لا أعرف، جئت لتوي من العمل."

"حسن إذن، لكنك مستكلمين. اتسمعون ما أقول، ستتفقين؟ مستغربين يا أميرة مثل البابل. وسنعثر على ذكرك. اذهبوا بهذه العاهرة."

ألقي علي راسي من الخلف كيس أسود. السيدتان ترجان بي تجاه الباب. نهبط الدرج، نخرج من باب البيت. ترج بي أربعة أيدي داخل السيارة. الشقيق الحارس يصرخ: اطرحوها أرضا.

أجد نفسي على أرضية السيارة. وحذاته العالي الرقبة فوق رقبتي. تتطلق السيارة. لا أستطيع أن أعرف في أي اتجاه نسير. زوجي في أمان. الحراس سيستظرونه بالبيت، لكنه محترف، لن يسقط في المصيدة. لن يحدث له شيء. لا بد أن أركز تفكيري الآن على الأسئلة القادمة. وأتدرب مع نفسي على التحقيق. تتوقف السيارة ويتهي معها التدريب النظري. يمسك بي الشقيق الحارس ويلقي بي خارج السيارة. تمسك أيدي أربعة نساء من ذراعي وتقودني إلى مكان ما، والكيس الأسود فوق راسي. يصدر أحد الأبواب صريحا. تجلسني المرأتان اللتان قامتتا بجريي إلى هنا على كرسي وتهامسان مع شخص ما، مع المحقق حسب اعتقادي. يقول بصوت عال. يجب أن يفكروا يدي. ثم يأمر أن أفردهما. اصطدم على الفور بحائط. الآن أدرك أين أنا.

هذه الصورة أعرفها جيدا من حكايا الرفاق. أجلس بعينين معصوبتين على كرسي قريب من الحائط، والمحقق ورائي. يبدأ بتيرة أوية. يقول بأنني مثل ابنته وعلي أن أحكي له ما يعرفه هو بكل حال من الأحوال، وبذلك سأخرج قريبا. أقول لنفسي كم قديمة هذه النعمة، إن لها تقريبا عمر المحقق نفسه. قديمة قدم البشر منذ أن بدأوا يحاولون فرض نظم هيراركية. يريد المحقق الأبوي أن يسمع أسماء. أقول إنني لا أعرف أحدا سوى زوجي. الرجل الواقف ورائي يكرر السؤال ويقول بلطف، إنه لن يعيد السؤال.

- إذن، متى تأتي الإجابة؟

أكرر أنني لا أعرف أية أسماء، لكن هذه الإجابة أيضا قديمة، قديمة قدم السؤال.

يزار الصصوت:

"أخرجوها!"

يجذبونني من يدي، ويربطونهم وراء ظهري ويجرجرونني إلى الخارج.

المرأتان اللتان

«هي»

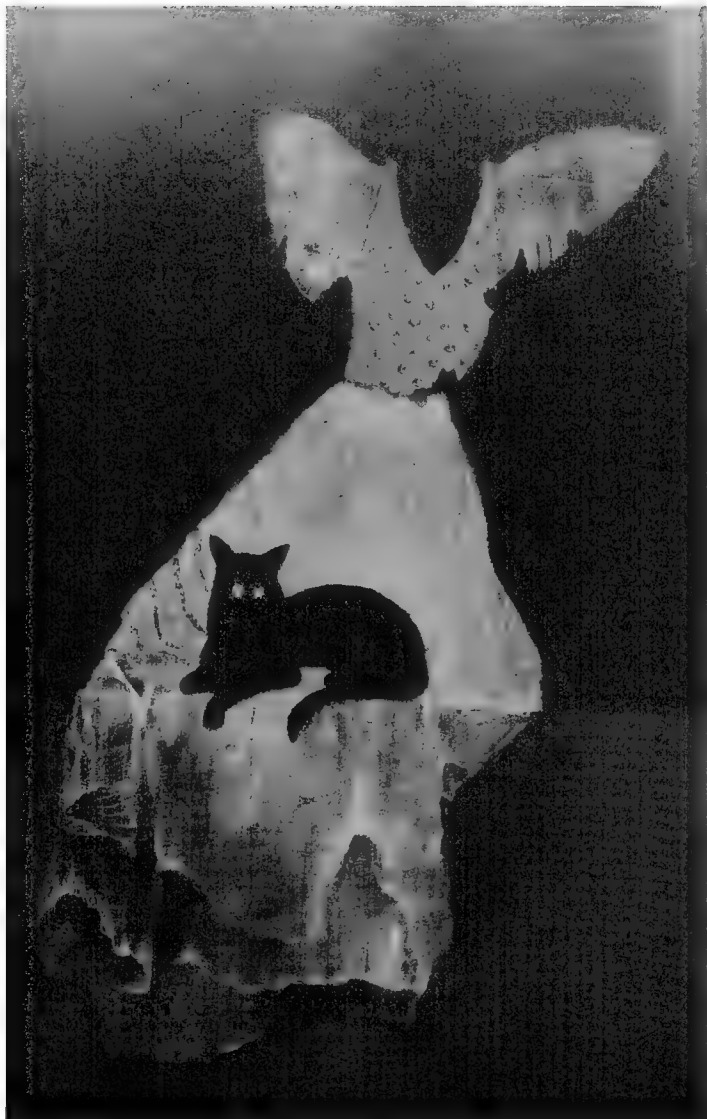
Edi Sunarya. MY Love. Oil on Canvas 2002.

Reproduction from the Catalogue: Exploring

Modern Indonesian Art. The Collection of

Dr. Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapore

2004. © Oei Hong Djien 2004.



مصابون بالإعياء. في وقت ما سأنزف. في وقت ما سأفقد الوعي.

ليست لدي أية مهمة هنا. علي أن أكلف نفسي مهمة ضد الألم والإذلال. الإيمان بشيء ما. لا أريد أن أفكر في رفاتي. حتى لا يتحسب مني اسم أحدهم. أفكر في زوجي، أفكر في أنني سأعجب منه طفلا فيما بعد. لقد قلت له، إن كان ولدا ساسميه محمود، على اسمه، وإن كانت بنتا فله الحق أن يخار لها اسمها. انتهى أحدهم ثانية. يضرب على خاصرتي. لا مجال لأخذ النفس. يصق أحدهم شيئا ما ويعادون الكرة. كم يمكنني أن أتحمل؟ متى سأفقد الوعي؟ لماذا لا يأخذني محمود بين ذراعيه؟

أدوم على التفكير في شيء آخر. ضد الألم، ضد الإذلال. أفكر في شيء جميل. فان غوغ. شرفة المقهى ليلا. كم يحب محمود فان غوغ. إنه غير مذنب. ويعين ضد الألم. ضد الإذلال. لا بد أن أفكر في شيء بعيدا عن هؤلاء الرجال، الذي يتصرفون باسم الله. بعيدا، بعيدا، التفكير في محمودا لديه طريقة معينة في أخذني بين أحضانها، وهي أكثر شيء أحبه. عندما يضميني يقبل شعري بنعومة، تكاد تكون غير محسوسة. "أخي هذه العاهرة مثل الكاسيت يمكن استخدامها على الوجهين!"

ضحكات. تصفني كف على خاصرتي: "هيا!" تمسكتي عدة أيدي وقلبوني. أشعر بأن عضلات جسمي مشدودة وأشعر بتصلب الأيدي التي تمسك بي. تثبت قبضة حازمة، رأسي من جلودي. شخص ما يصق، هذه المرة على مؤخرتي. يدخل شيء صلب فيها. أظن أنني سأفقد الوعي الآن من شدة الألم.

"أخي هذه السيدة لم تثقب بعد." يضرب بكفه على مؤخرتي. "هل كان هذا هو العرض الافتتاحي، يا אחتي؟" ويدخل شيئا أكثر، لا أستطيع التنفس، ولا التفكير. أستسلم. يدخل أكثر وأكثر.

"أخيرا يا אחي. هذا الثقب أصبح الآن متاحا للاستخدام للصالح العام!"

يدخل مرة أخرى بقوة شديدة. أفقد كل السيطرة. لاحظ أن شيئا يغادرني، شيئا دافئا ومسافلا. وبذلك انتهى هذا الأخ. يسحب شيئا من داخلي ويسب:

"العاهرة نجستني."

ثم يصرخ:
"هيا يا أخوة علموا الأميرة الأدب!"
يمكن لي عد ضربات السياط الأولى. عندما أفقت، كنت

سحباتي تقولان لي: "ستكون ليلة عصيبة، يا اختاه!" ثم تقفان في مكانهما ويفتح أحد الأبواب، وأسمع صوتا نسائيا يقول:

"الطرد المسجل وصل."
يزج بي إلى داخل الغرفة. سكون. أسمع أناس يتنفسون. كم عددهم؟ السكون والعينان المصويتان يعطون للمكان أبعادا غير محددة.

يسألني رجل، أثناء فك قبلي: حسنا، أينها العاهرة، ألا تريد أن نبدا؟

ثم يتبع بالقول: أخني قطعة الجاتوه تلك لنا جميعا! تمزق صلة أيدي ملاهسي. أولا البلورة. أثبت يدي على مشد الصدر. أتلقى ضربة قوية بعضا مطاطية ولا أحس بيدي بعدها، ويحول مشد الصدر.

- أثناء العاهرة مكتنزا
كنت أرتدي سروالا أسود من القطيفة. أمسك السروال بكلتا يدي. يسكون بيدي، كم من الأيدي تعبت بي؟ يزعجون عني السروال ثم اللباس الداخلي. ترفعي أباد عدة إلى أعلى.

- ضعوا السيدة على مائدة العمليات!
برقدوني على ظهري. أحدهم يثبت الكيس فوق رأسي. أحكموا القبض على يدي وقدمي، وجلبت كل يد وكل قدم في اتجاه آخر.

- ابداً يا אחي فأتت الأكبر سنا
سحاب سروال. شخص ما يصق بشيء ما. شخص يسك بخاصرتي. شيء صلب يدخلني بقوة عارمة. أصرخ وأتلقى ضربة قوية على وجهي. يهمس أحدهم: "سدي فمك أينها العاهرة، الأخ يجب أن تتم للممارسة في هدوء."

أعرف أن الألم هو قلدي، لكن ماذا عن الإذلال. أعرف أن ذلك هو تصليبي. أعرف أنه لا جدوى من الصراخ، حيث أنه يستنفذ طاقتي. وأنا أحتاج لطاقتي. أصمت. انتهى أحدهم من عمله داخلي. يصرخ:

- اتسمعتين بذلك يا اختاه!
ثم يضرب على مؤخرتي بكفه ويقول بلبل:
- من عليه الدور بفضل!

يضحك الجميع. يطلق صوت آخر ضحكة متشفية ويقول:
"يا أخوتي يمكن لعب لعبة حركة المرور الدائرية، من يأتي من اليسار له الأولوية."

أحاول أن أعدل وضعي، لكنني أتلقى لكمة بين نهدي. شيء يخترقني مرة أخرى. أحسب أنفاسي. ينبغي ألا يستمتع بما يفعل. لكنه يضرب بقوة في وسطتي، بحيث أترك ما يحدث يحدث. أقرر ألا أفعل شيئا. في وقت ما

رافدة بعينين معصوبتين، غارقة في بولي، ودعي وخراشي،
وإذاكر في محمود... "

أناطعها بفظاظلة: " هذا يكفي، لماذا تحكين لي كل هذا؟ "
تزفر بهدهو، زفرة طويلة وكأنها كانت في حاجة إلى هذه
للقاططة

" علي أن أحكي ذلك مرة لشخص ما " وتحقق في عيني.

" هل حكيت القصة لشخص آخر؟ "

" لزوجي! " جاءت الإجابة عاجلة ثم أكملت " للأسف! "

يطلب صوتها المتهدج سيجارة، العينان غارقتان في
الدموع، ويدها ترتعش، الآن وللمرة الأولى. أدفع بعليبة
السجائر على الطاولة. أريد أن أشعل لها السجارة، لكنها
تمد يدها اليمنى ل تمنعني من ذلك. للحظة ظننت أنها
تحتقر يد أي رجل تمتد إليها. أدفع لها بعليبة الكبريت.
تشعل السجارة، وتستند للوراء. تستشق الدخان بعمق.
تضع رأسها على مسند المقعد. تغمض عينيها، وتنفخ
الدخان. وتبقى على هذا الوضع. اتحني للأمام لأخذ
سجائري. ترنح - يصحو حيوان. تلاحظ أنني أريد
فقط سيجارة. تنظر إلى عيني.

" هل من الممكن أن تشرب قهوة أخرى؟ "

أقف وأذهب إلى مكتب الاستقبال وأطلب قهوة جديدة.
عند عودتي، كانت قد استجمعت قواها، وتنظر إلي
مباشرة.

" وحين تأتي القهوة، أنطعني سيجارة أخرى. "

أدفع لها بالسجائر. من نظرتها أعرف أن النادل سيأتي
إلينا. نصمت، حتى يذهب. ترشف من قهوتها. تمسك
عليبة السجائر. تشعل سيجارة. تستشق الدخان بعمق
وتبدأ في الحديث.

" في وقت ما انتهى التعذيب، وانتهت التحقيقات ووجدت
نفسى أمام قاض، وفي وقت ما حكم علي بأربعة سنوات.
لم أهتم، لا بالنائب العام ولا بالدعوى ولا بالقاضي ولا
بوالدي الجالسين في قاعة المحكمة. الغريب أنني ظننت أن
والدي كانا يعرفان بما وقع لي. لم أرد النظر في هيوهم.
وبعد وقت ما مرت تلك السنون الأربع - بعد ثلاثة أعوام
وواحد وسبعين يوما أطلقوا سراحي. والداي أحضراني من
السجن. أحضرتني أبي بين ذراعيه وريت على رأسي فوق
غطاء الرأس بارتباك. أمسكت أمي بيدي اليسرى وقبعتها.
وبكت. كانت يداي مبلتين وجففتها بمنديلها وظلت
تنتحب " قائلة: " ابنتي، ابنتي المسكينة. "

سائق التاكسي لم يقل شيئا، عدا مرة واحدة قال بصوت
رخيم: " يا أم، انتبهى لا يبتك! "

أثر في صوته تأثيرا غريبا. فلم أكن أظن أنه من الممكن أن
يصل لسامعي صوت رجل غريب بعد. زحفت أكثر داخل

حضن أبي وجسرت أن ألقى نظرة على مرآة السيارة
الداخلية. كان وجهه السائق طيبا. شارب كبير وعيناه
متعبتان. تابع نظرتي لوقت قصير ثم التفت للجانب، ولم
يعد ينظر في المرآة، ولم يقل كلمة واحدة.
عندما أغلقت باب المنزل ورأنا خلعت الحجاب على الفور.

قال أبي عندئذ: " محمود في ألمانيا. "

ومسح على شعري، الآن بقعة أكبر. أمسك بذقني ورفع
رأسي ونظر في عيني. وفهم أيضا أنني أيضا أريد الهروب
إلى ألمانيا - إلى زوجي.

دبر أبي المال، وقام بعمل الاتصالات مع مهرب، وقام
للمهرب بترتيب كل شيء. ثم بقيت في البيت لأسبوع. بين
الساعة الثالثة ظهرا والساعة الخامسة في أحد الأيام، سيأتي
الوسيط. وعلي أن أكون جاهزة للسفر. ثم جئت إلى هنا.
كان زوجي قد تم الاعتراف به هنا كلاجئ سياسي. ويعمل
بين الحين والآخر كسائق توصيل في مطعم ينزلا يمتلكه
إيراني. "

نظرت يمينا إلى باب الفندق، ثم ابتعدت بنظرتها. للمرة
الثانية ترنح يدها اليمنى. تمسك يسراها يمينها ومحاول أن
تهلثها. تبعد بنظرتها مرة أخرى. أجرؤ على عمل شيء؛
أشعل سيجارة وأعطيتها لها.

في ليلة من الليالي، كنت سعيدة، لقد أخذني بين ذراعيه
وحكى عنا. أحسست بقوة كبيرة وحكيت له قصتي. ظل
تمسكا بي بين أحضانه ولم يبك. كان ينصت. ثم مسح
على شعري بعجلة واضطرب وقال:

- دعينا ننام الآن

ومن بعدنا لم يمسي. لم أهد امرأة بالنسبة له، مجرد
رفيقة، حتى قررت أن أخبره. وأخيرا عندما صار داخلي،
قلت لنفسى الآن نسجن زوجان، لكنه استدار ولم يقل
شيئا. ناديت باسمه وذهبت ذراعه، التفت وضربني على
وجهي بقوة:

- غالبا لم يجعلك الأمر أيتها الماهرة.

ثم نظر إلي وقال: يبدو أن اللدام معتادة على ممارسات
أخرى.

ثم صفعتني صفعة خائفة جدا، بحيث لم تؤلم أحدا
سواه. "

رجعت بظهرها للوراء ونظرت إلي لبعض الوقت وقالت:
" لا يزال زوجي حتى الآن. منذ ذلك الحين لم يمسي، ولا
حتى ضربني. "

يونيو ٢٠٠١

ترجمة: أحمد فاروق



سأزوجك كلباً

قصة قصيرة

الحمار الذي لم يستطع الخيار بين كومي حلف فظل متردداً حتى قضى نحبه من فرط الجوع. * وهكذا، ومن كثرة انتشالي باتخاذ قرار بشأن المكان المناسب، سهوت عن الصلاة وقاتني التضرع إلى الله في أن يوفقي لنيل ما أصبو إليه. لقد أضعت الفرصة؛ وجاءت النتيجة منسجمة كلية مع سلوكي هذا؛ فَمَنْ لا يعبر عن مطعم معين، لا يستجاب له طبعاً.

إن سوق الجملة هو أولى المحطات التي أمر بها في صبيحة كل يوم وأنا في طريقي إلى مركز المدينة. فهنا، في هذا المكان الذي يضم تحت سقف واحد الثراء والشقاء، الرفاهية والحرمان، كنت أرى في كل مرة أمر من هناك، لا الصناديق والصهاريج الضخمة الطائفة بالخضار الطازجة والفاكهة الشهية فحسب، بل كنت أرى، أيضاً، رجالاً منهوكي القوى، هَمَّ الأسنان، يفرغون في جوفهم كزوساً من الجعة لا تَمُد ولا تحصى من شدة العطش الذي انتابهم من كثرة الصناديق الثقيلة التي حصلوها على أكشافهم. وشملت من أحد الصهاريج للتأثرة هنا وهناك رائحة السمك؛ فأغمضت عيني فترأي لي البحر وميناء طنجة وطيور النورس وقد حامت صاخبة، زاعقة، حول زروق أحد صيادي السمك، ورن في سمعي بوق المعدية التي تبهر بين الساحل المغربي والساحل الإسباني. كما طاف في خاطري صور السيارات الكثيرة التي يستلمها جوف المعدية وصور موظفي الجمارك وهم ينشون في حقائب المسافرين أملاً في أن يعثروا على شيء يفضوا الطرف عنه لقاء بضعة دراهم. ورايت في حلم البقطة الملاحين يسيرون بخطى قوية بعد قضائهم الليل بطوله على ظور سفنهم وعراكبهم، والمسافرين يعانقون الأهل والأحباب مودعين إياهم بلحم سفحه العيون مدراراً. وكان عمي قد وافقنا إلى الميناء بالرغم من أن وقت المغادرة كان في ساعة مبكرة من صبيحة ذلك اليوم. وبعدما تبادل والذي معه بضعة كلمات، ألقى في يده شيئاً من النقود الورقية. وتعاثقا عناق المودعين. ودلر عمي من حول السيارة قاصداً والذي؛ فعانقها أيضاً. وراحت والذي تبكي بألم ويلا انقطاع ساكية أحر الدموع. وحينما بادرت، أنا أيضاً، لماعتته، أمسكت به والذي من ذراعه، فرأنا إليها برهة

إلى ستيلا ...

من فرط حداثتها انزلت السكينة على عنق الديك فقطعته فوراً بلا حناء. فنزف الدم وتناثر على ريشه اللامع الداكن الزرقاء. من ثم قلبه الجزار بعيداً. وسقط الديك اللبيع على الأرض فزوى بدمه رمالها. وسرعان ما تشبجت مخالبه. وفجأة فتح عينيه واستجمع قواه ثانية وراح يرقص رقصة ذبيح يقفز على غير هدى طلباً للنجاة. تشرين الثاني/ نوفمبر ٨٩.

كثيراً ما أسأل نفسي: ما هي القوى والوقائع والحالات التي تشكل بني البشر وتدفعه إلى السعي وراء هذا الهدف أو ذاك أو التي تقلد بهم خارج مسار حياتهم الاعتيادي، بلا شفقة أو مبالاة؛ فتسركهم تاهلين في مجاهل العالم كما لو كان ملقنهم الخاص على مسرح العالم الذي يذلهم، في اللحظة المناسبة على الطريق الصحيح، قد فارق الحياة. وحينما أفكر بكل هذه الأمور، تمود ذاكرتي، باستمرار، إلى ذلك اليوم الذي كانت فيه والذي تكررني على الذهاب معها إلى الجامع الكائن في حي نيدرارد في فرانكفورت. لقد كنت، آنذاك، صبية في سن الحادية عشر. وكان ذلك في صبيحة أحد أيام شباط/فبراير الباردة وكانت السماء في ذلك اليوم ملبنة بالغيوم. لقد كان ذلك اليوم هو يوم السادس والعشرين من شهر رمضان. والذهاب إلى الجامع في هذا اليوم من واجبات المسلم الحق. وحسب ما قالته لي والذي تستجيب السماء في مثل هذا اليوم لدعاء كل الصائمين. وهكذا وقفنا في الجامع حفاةً تراصي الصفوف لا تعدى أقدامنا خطوطاً بيضاء على السجاد الذي غطى أرض الجامع. وهير مكبرات الصوت راح إمام الجامع يؤذن بصوت أجش متحشرج. وكانت النسوة، الواقفات إلى اليمين وإلى الشمال مني، قد أفرطن في رص الصف، ولذا، وتخلصاً من المضايقة، تقلعت خطوة إلى الإمام متخذة مكاناً خارج الصف. وبالتالي، فحينما ركعت النساء وسجدن، من ثم، ظللت واقفة لعدم قدرتي على السجود بسبب ضيق المكان. وما أن نهضت النساء ثانية، سرعان ما شدت إحداهن على كعفي قائلة: * عليك أن تقفي في الصف وإلا سيحل بك ما حل بذلك

البائس أن لا يثير الأمل. ولكن ما صفة هذا الأمل الذي ينسق أفكار إنسان أقام مسكنه تحت جسر النهر؟ وواصلت السير بمحاذاة الرصيف وجلست، من ثم، على قائمة مخصصة لربط السفن ورحلت أراقب أمواج نهر الماين وقد داهبتها الرياح في صباح هذا اليوم فتركتها تسبح غرباً. فأغمضت عيني وأنا مستسلمة لأشعة الشمس الدافئة. وأخذت خواطري، تتسقل بي رويداً رويداً إلى طنجة وإلى الصخرة التي كنت أجلس عليها في صبيحة كل يوم قبل ذهابي إلى المدرسة وكيف كنت أحسد الشمس حينما تتوارى خلف الأفق ناشرة نورها الوهاج على مياه البحر.

لقد كان حنيني إلى موطني عظيماً جداً، ولم يكن لي مطمح آخر غير العودة إلى فرانكفورت، المدينة التي وكنت فيها. وكنت قد قمت بكل ما هو بمستطاعي، فذهبت إلى قارئة الفجنان وحملت الثعالب تقالوا بأن تحقق مرامي. إلا أن الحظ ضاع مني حسب ما قالته لي قارئة الفجنان، وبالتالي فقد أعطيت إرشادات دقيقة تدلني على المكان الذي أهر فيه على حظي الضائع. وقدم لي آخرون النصح في أن أفتش عن الجناحين اللذين أستطيع بهما أن أحلق لنيل حريتي.

وهكذا ذهبت حاجبة إلى ضريح عبد السلام، أحد أولياء الله الصالحين. ويقع هذا الضريح في قرية تحمل اسم الولي هذا. وبعد السير على درب مرهق وصلت القرية المكونة من منازل باسمة طليت واجهاتها بلون أزرق فاتح. وكانت سطوح هذه المنازل الواطئة الارتفاع بلا أسوار تحجبها عن العين الفضولية. ودارت بضعة كلاب سائبة في الأزقة. ولكي التفت أنفاسي، جلست في مقهى بائس يؤس المنازل المحيطة به. وكانت هناك امرأة مزينة الذقن بالوشم تتناسق يدل على مهارة وإتقان تخبز الخبز البلدي. وقدمت لي هذه المرأة كوباً من حليب سائخن، ومعه رغيف مخبز مسحت عليه شيئاً من الزبدة والعسل. ووضعت الطعام أمامي وهي تقول: "أعطني، يا ابنتي، ما تستعينين إعطاه، فانا أسأل العلي القدير أن يحقق في صبيحة هذا اليوم المبارك كل ما تصين إليه." وتركتني، من ثم لشائي، وعادت إلى مزاوله عملها. لقد غمرني هذا المكان بمشاعر ترحيب حارة، لقد شعرت لأول مرة بأنني بين أهلي وفي بلدي. وكانت مجموع غفيرة قد حضرت إلى القرية من كل أرجاء البلاد طلباً للون ورجاء في الخلاص من آلام المرض أو تخفيفاً عن الأحزان وعن سوء الطالع أو خوفاً من نواب الزمن المجهول. إلا أن المرء لن يحصل على ما يمني به نفسه إلا إذا قطع المسافة إلى القرية مشياً على الأقدام. وخلال تجوالي في التلال المحيطة بالقرية لمحت في أحد الكهوف رجلاً في مقبلة

وأمسك يدي بقوة وهو يقول بنحو لا يرد ويطريقة لا تتم عن أية شفقة أو إحساس: "إنك تبقيين معي". في البداية ضحككت ضحكة مخنوقة أردت أن أداري بها خجلي وخيبة أمني، وحيرتي وارتباكتي، ورحمت من ثم أنقل الطرف بين والدتي وأبي.

ولم أفسه لحد الآن السبب الذي حدا بهم إلى اتخاذ هذا القرار، فانا لم أملكهم عن الموضوع أبداً. من ناحية أخرى، لا رلت أجهل جهلاً تاماً من منهم كان القوة الدافعة وراء عزوفهم عن أخذهم إليهم معهم إلى فرانكفورت ثانية. أكان هذا هو قرار والدتي؟ أم أنه كان قرار والدتي أم أنه كان قرار كليهما؟ ماذا حدا بهم لاتخاذ هذا القرار؟ وما هي المخاوف التي قادتهم إلى هذا المسلك المؤلم؟ أكان السبب يكمن في مخاوف والدتي من تبرعم ثلثي ابنته الصغيرة البالغة من العمر أحد عشر عاماً؟ أم أنه كان يكمن في أنني لن أستطيع مقاومة اقتنائي بأحد الكفار؟ ولكن، أكان هذا الاحتمال يشكل فعلاً خطراً يهدد ميثاق التقاليد الشرقية التي دأبت أجيال وأجيال على الالتزام بها؟ أكانوا يريدون فعلاً للمحافظة على شرف العائلة وعلى أن لا يحدث تلف في ورتنهم التقليدية الغالية؟

تزمير صيف يتشلمي من أفكارتي وخواطري، فكل لحظة تأخير وتردد مدعاة للاحتجاج. فالسيارات تتوافر على محركات قوية تريد الانطلاق بأسرع ما يمكن. أضف إلى هذا، أن سائقي هذه السيارات يجلسون وقد ضغظوا بأقدامهم على الكايح ومسكوا عجلة القيادة بشدة على أمل أن يجتازوا إشارة المرور الضوئية في أقرب وقت ممكن وذلك بغية توجيه همهم ونشاطهم في مجالات محتسبة بدقة. هنا، في الطرف الشرقي من المدينة أشعر براحة بال ويسعادة غامرة. فهذا الموقع من المدينة ماوى أولئك الذين لم ينالوا رحمة الخالق، ماوى الضالعين المهملين. فهنا يتجمع عمال بولنديون زمرراً زمرراً متكئين على السور الطويل المحيط بسوق الجملة. وكان هؤلاء قد أحدثوا فتحات في أسلاك السور لكي يستطيعوا أن ينفذوا من خلالها إلى أرض السوق محتمين فيها - ولو إلى حين من الزمن فقط - من ملاحقة الشرطة لهم. والمحظوظ منهم هو ذاك الذي يعثر على مستغل جشع يرغب في تشغيله في أحد مواقع البناء لقاء أجر لا يسد الرق إلا بالكاد.

وواصلت سيرتي من تحت أحد جسور نهر الماين، حيث كان أحد الضالعين قد أنشأ لنفسه سكناً ينأى فيه. فوقفت مندمشة حيال قناني النبيذ الأربعة الفارغة والتي صممت عند قدمي بدقة وعناية؛ من ناحية أخرى فقد أشارت اللافتات الملصقة عليها إلى اتجاه واحد ونحو ينم عن روح ميالة إلى الإقنات. وعلى ما يبدو فقد كان من خصائص هذا الضائع

كان يجهل اللغة الألاتية، لذا قال له رئيس العاملين بأن ما عليه غير اقتفاء خطى العاملين الآخرين وتأدية ما يؤدونه. وهكذا استلزم بظهور صوب مخزن التبريد لكي يضع عامل آخر على منكبیه شيئاً من الحمل؛ وحينما ملك والذي الحمل الجائم على منكبیه يديه، خارت قواه وهوى على الأرض ولم يقف على قدميه إلا بعد أن أراح زملاؤه عنه شطر الحزير. وتكثيراً عن الذنوب واظب والذي على مدى ليالٍ وليالٍ يناقش الأمر ويؤدي الصلاة مع إخوته بالله؛ فانطبعت على جبينهم آثار السجود. لقد كانوا يتطيرون من الحمرة ومعارفها ويرتابون من كل ما هو غير مألوف بالنسبة لهم. لقد دأبوا على التمسك بتلابيب

العمر، فعرفت عليه عن كتب. وتميز هذا الرجل الشاب بعينين متوقفتين بنحو يتسم بالغربة وبأساليب تنم عن ابتسامة لا تقارقه أبداً. وراح يقص عليّ بأنه كان قبل عامين يعاني من شلل نصفي، وأن زوجته تركته وذلك لأنه ما عاد قادراً عليّ إعالتها. وبخلاف بعض عبارات موساسية لم يد له أي صديق من الأصدقاء يدّ العون. وهكذا لم يبقَ لديه أمل غير أن يسير على الأقدام ألف كيلو متر ليأتي، برغم الشلل الذي يعاني منه، من ترويت إلى هذه القرية حاجاً. وراح يؤكد بأن دماؤه قد أستجيب وأنه سُفي من مرضه. ودأب بعض سكان القرية على إطعامه. وأحيت قصته في التناول بأن القدر سيحقق ما

أصبو إليه. وهداه الشاعر غادرت القرية وعدت، ثانية، إلى صخري في طنجة. إلا أنني كنت أجهلُ المدة الزمنية التي سيحتاجها القدر حتى يحقق لي أمنيّتي، ناهيك عن معرفة الأسلوب الذي ستحقق به هذه الأمنية. ومهما كان الحال، فإن الأمر البين هو أن هذه التجربة قد وهبتني القوة على الاحتمال والصبر والتطلع بشغفٍ إلى المستقبل. وكان حالي حال هؤلاء الرجال الذين ذهبوا، لأول

مرة، من هذا الميناء، ميناء طنجة، إلى بلاد الغربة اعتقاداً منهم أن غريتهم لن تطول كثيراً، بل ستكون غربة مؤقتة سيجنون خلالها شيئاً من الذهب، كما كانوا يقولون. إلا أن غريتهم طالت أكثر مما كانوا يتصورون، لا سيما بعد أن اكتشفوا أن هذا الذهب مبشر على كومة كبيرة من الأقدار. وكانت غرفهم مكنتة بمرمو وغفيات من الوطن أرادوا منها أن تكون تذكراً لهم بالوطن الذي جاؤا منه؛ كما كانوا قد تمسكوا على أداء الصلاة في كل أوقاتها متوخين من ذلك أن تكون الصلاة سداً منيعاً فيهم من احتساء الحفرة طلباً للتغلب على وحشة الغربة وآلامها. وكان والذي قد قص علينا في يوم من الأيام تفاصيل أول يوم بدأ به العمل لدى أحد موردي السلع الغذائية، فأنه

Kele Tumbuan. 24.7a, 2003.

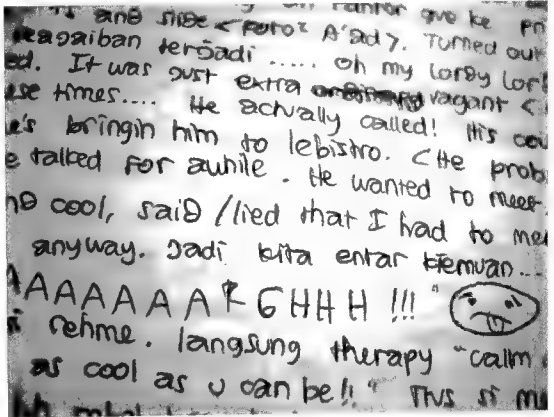
عقيدتهم بلا هواة ومن غير انقطاع. وبعد وفاة زوجته، أي والذي، وبعد وفاة العديد من أصدقائه وأصحابه، دأب والذي على الخروج مساءً من الدار طلباً للتجول في شارع عريض اصطفت على جنبه أشجار ضخمة اسمه فرائكن آلي. وكانت عادته قد جرت على أن ينتظر إلى أن يغادر السكاري المكان فتشياً عن مكان ينامون فيه. عندئذ يجلس والذي على أحد المقاعد ناشداً الراحة. في هذا المكان أصيب والذي بلبحة صبرية في يوم من الأيام فانقلب على جنبه وقد أرخى ذراعه فبدت كما لو كانت قد مدت لتناول قنينة جمّة. ومضى على حساله هذا يومان إلى أن لاحظ المارة أنه لم يكن مخموراً، بل هو مريض بحاجة إلى المساعدة الفورية.

باستمراره، بالجودة حقاً؛ ولعل صحي الجيدة خير دليل على ذلك. ولرأى أخدع نفسي حينما اعتقد بأنني أمتنع بصحة جيدة. فمن أين لي أن أعرف أنني بصحة جيدة إذا كنت لا أتوافر على أية إمكانيات لاختياري ذلك؟ فأربع وثلاثون سنة ليست بذلك العمر الذي يشعر فيه المرء بتغيرات صحية ذات بال. وفي الواقع، فإني لا أستطيع التكهن بما كنت سأفعله الآن فيما لو كانت حياتي قد سلكت نهجاً آخر. ففي أيام طفلة كنت أمني النفس بامتلاك عذبة كبيرة، وكانت أحلام اليقظة تراودني فأرى نفسي في هذه العذبة في المساء واقفة على سطح السراق، وفي الصباح جالسة في سيارة حمراء اللون مكشوفة

السقف أقطع بهما الشوارع الجبلية الواقعة في الكوت دا زور معصية Côte d'Azur رأسي وواضحة على عيني نظارة من نوع النظارات التي كانت تستخدمها الممثلة العالمية بريجت باردو. لقد كنت أطلع للاقتناء بالكثير من الفنانين الشهيرين في عالم السينما، إلا أن والذي لم تكن قدوتي أبداً، فهي لم تعرف سوى الرعب والرغبة والخزن والحب. وقفت أمام الرومر Römer، مبنى بلدية فرانكفورت، السيارة

المقلدة للعروسين، اللذين سيرا على بعد دقائق وجيزة برباط الحياة الزوجية الأبدي. وفي الواقع، فإني أيضاً كان يودي أن أكون زوجة وأماً لأطفال سعداء. آنذاك كنت على يقين بأن حبي لعمي حب أبدي لا نهاية له. هذا ولم أكن آنذاك على وعي بصرح الموقف المحيط بنا. وكنت أثق بنواياي حينما كان يقول لي بأنه لا يجوز لي أبداً أن أفشي لأحد بسر هذا الحب. وواظبت على إطاعته حتى حل ذلك اليوم الذي عرفني فيه على خطيبته. إلا أن مخاوفه من إفشاء السر لم تكن مبررة، فمن هو ذاك الذي كان يوسعي أن أبوح له بسر. فهو، وليس غيره، كان الإنسان الوحيد الذي كنت أثق به ثقة توهله لأن أبوح إليه بسر. ومهما كان الأمر، فلنكن نقصد نفسه من حرج الموقف، أراد عمي،

كان الحصى قد أحدث صريراً تحت عجلات سيارة الشرطة القادمة على مهل. وكانت أسارير رجال الشرطة تتم عن انبساط مزاجهم. وحينما كانت سيارتهم تسير على العشب، كانت قد وقفت في طريقهم حمامة تلحظ فتات خبز تناثر هنا وهناك. وبعطف بين استدارت سيارتهم من حول الحمامة وواصلت السير صوب أفريقيين كانا يتناولان الإفطار. وينحو ينم عن سلوك روتيني أخرج الرجلان أوراقتهم الرسمية من جيوبهم قبل أن تطلب منهم الشرطة ذلك. وكنت قد انحنيت بقامتي مطلة على الماء فأريت صورتي وقد انعكست عليه. وفي الواقع، ما كان يوسعي القول ما إذا كان تقدم الزمن قد ترك آثاره على وجهي أم



Keke Tumbuan 24 7b, 2009

لا، لا سيما أنه لا يوجد بين معارفي من يقول لي محبياً "إن أساميرك لم تتغير أبداً". من ناحية أخرى، فإني نفسي لم أهد أشعر بالراحة الشديدة للنبتة من جسدي. ومع هذا، لم تترك الشمس المحرقة ولا البرودة القارصة تجاعيد أو شقوق في جلدي. أما شعري فإنه لا يزال فاحم السواد شديد لللمان كما كان في أيام صباي، إن كل ما تغير فيه هو أنه قد أمسى الآن ضعف الطول الذي كان عليه في سالف الأيام، فحينما أسدله رأنا واقفة على الرصيف فإنه يلامس سطح مياه النهر. أما أمانتي فإنها لا تزال سليمة، وإن كنت قد دابت، منذ عشرة أعوام، على تنظيفها بأصابعي وليس بالفرشاة. وعلى ما يبدو يتسم الطعام، الذي تقدمه الكنيسة

الزوجين وراحت الأيدي تصافحهما داعية لهما بالسعادة الدائمة. أما أنا فقد حثت الخطى وواصلت السير دافعة عربتي باتجاه الشارع التجاري الرئيسي المسمى تسابل. وفاضت الشمس بلفها على صبيحة ذلك اليوم. ومع دفر الصباح لإرداء الملاءة عدداً ونشاطاً. وبغزرات مفعمة بالأمل شد كل واحد منهم على حقيقته وسار إلى هدفه بخطى حثيئة. فذبت الحياة من جديد في الملح التجارية. فهنا الصالح لا يرحم التردد. إن الحركة هي مفتاح البركة هاهنا.

وحيا الهندي، وهو يفرق كفيه، النهار الجديد، وراحت يده تستقر ثانية على الصحف والمجلات المتضخمة بعناية واهتمام. وأخذ يسلم على كافة الزبائن بلطف بين وإشامة صادقة عارضاً عليهم صحفه ومجلاته كما لو أن كل واحدة منها قد نشرت قصة من تأليفه. فقلت لنفسي إن هذا من صلب واجباته التي يؤيدها بتفاخر جلي وبلا كلل أو ملل من الصباح إلى المساء. وحينما التقت نظراتنا حيا كل واحد منا الآخر بعينه. وطوى إحدى الصحف ليقدما مصحوبة بكأس من الورق المقوى ممتلئ بالقهوة هدية منه إلي. وجرت عادته على أن يكرمني في كل يوم بهديته هذه. ولا ريب في أنني كنت مسرورة جداً بصنيعه هذا، وما زاد من سروري هو أنه كان يهديني الصحيفة والقهوة عن طيب خاطر ويسرور لا تكلف فيه ولا تصنع. وفي الواقع، فإني لا أعرف ما إذا كان هذا الكريم من أصل هندي فعلاً أم لا، فإنا أتكهن بذلك لا غير. كما لا أعرف من الدافع الذي يلغمه لأن يهديني الصحيفة صبيحة كل يوم. ولكني يزيد من فرحتي، درج هذا الكريم على إهدائي كل يوم صحيفة أو مجلة مختلفة. وما كان يميز بين زبائنه، فهو يعامل الجميع بنفس اللطف، وبلا فرق إن كان الزبون يشتري صحيفة أو مجلة باهظة الثمن أو يشتري صحيفة أو مجلة صفراء رخيصة السعر، علماً أن مشتري المجلة الأسبوعية «Der Spiegel» يزيد إيرادها بما يعادل عشرة أضعاف الزيادة التي تطرأ عليه من خلال الزبون الذي يقتني صحيفة تعتمد على الإثارة من قبيل صحيفة «Bild Zeitung». لم يتصرف صاحبي على هذا النحو الكريم، أعود الأمر إلى إيمانه بتناسخ الأرواح؟ أعني أيمكن الأمر في إيمانه بأن روحه ستحل في يوم من الأيام في نبتة أو حيوان أو إنسان آخر. إنه الإنسان الوحيد الذي حياه قلبه الولد. فهو، على سبيل المثال، ما كان يشعر بأي ارتباك أو حيرة حينما كان يراني أحدث نفسي وأناجيها.

حينما صودت نفسي في طبخة على هذا الأسلوب في مناجاة النفس كوسيلة للاستمرار في عمارة الحديث باللغة الألمانية وعدم نسيانها، لاحظت بعد لأي أن زميلاتي في المدرسة قد أخذن يتحاشينني الواحدة تلو الأخرى. وهكذا

وبعافقة والداي طبعاً، أن يزوجني من رجل كهل. من أجل هذا فقد دعاه لزيارته في منزله، واحتفاءً بالحدث العظيم قُدمت الكولا والحلويات. أما بالنسبة لي فقد كان الأمر واضحاً لا رجة عنه، فقد كنت أفضل أن أرتدي جلباباً من أير مدنية على أن أقيم علاقة مع أحد الرجال ثانية. وتناول كأس الكوكا كولا بيد مرتعشة ففص بشريها لأنه ما كان معتاداً على الغزرات المنبعثة منها. وكان كل أملي أن أراه ميتاً بخصته هذه في الحال. فهذا الحدث كان يمكن أن يكون أفضل الحلول للمحنة التحقق بكل تأكيد. إلا أنه لم يمت.

وحررت رسالاً إلى ابنة عمي المقيمة في فرانكفورت أطلب منها الغوث. وحدثتها في الرسالة هذه بإسهاب عن رغبتني في إنهاء حياتي منتحرة. بعد مضي أسبوعين استلمت منها ظرفاً ضم في داخله جواز سفرها. وسرعان ما ودعت على صديقاتي في المدرسة الخاصة ما امتلكته من حاجيات وودعتن جميعاً معاهدة إياهن على الكتابة إليهن.

وكنْتُ آمي نفسي في أن أبدأ حياة جديدة، فأدرجت في الوثائق الرسمية يوم وصولي على أنه يوم ميلادي. وكانت فرحتي قد أنستني كل سنوات التحجر والجمود. لقد كنت أطفح بالهمة والنشاط، فألول مرة أستطيع أن أقدر مصيري بنفسي. ومع أنني ذهلت من البرودة التي استقبلني بها والداي، إلا أن هذا ما كان له أن يصنع فرحتي، لا سيما وأنهما أمسياء، بالنسبة لي، بلا أهمية تذكر. حقاً كان علي أن أنهي بعض الأمور الشكلية الرسمية الخاصة بملكرة إقامته الأجانب، أعني أسئلة تتعلق، إلى جانب أمور أخرى، بتاريخ دخولي لألمانيا، إلا أن هذه الشكليات لم تكن شيئاً يذكر مقارنة بالسنين العجاف التي خلفتها ورائي. فإنا مولودة هنا أصلاً، بهذا فهل هناك مسوغ أكثر منطقية وقوة؟ وبعد إلحاح والذي في السؤال عما أنا فاعلة فيما لو لم تمنحني دائرة الأجانب حق الإقامة، رددت عليهم قائلة: «في هذه الحالة سأتزوج ألمانيا». وكان قلبي بأني سأتزوج في هذه الحالة رجلاً من ملة غريبة، أو كلباً كما كانوا يسمونه، قد أدى إلى نتائج تدعو للعجب والدهشة. فقد بكث والدتي الليل بطوله، أما والدي فقد راح يصلي حتى الفجر. وعلى ما يبدو فقد كان شاغلهم الرئيسي هو تبرة ضميرهم لا غير. أما أنا، فقد صرت الآن على ثقة بأنهم لا يكثرئون بأمرى لا من قريب ولا من بعيد حينما يتخذون قراراتهم. ولا أخفي بأني شعرت بفرحة تغمرني حيال هذا كله، فمع أنني ما كنت أئوي ذلك من قبل، إلا أنني شعرت براحة حينما رأيتهم معنيين مكسوري الحظاظ.

وأخيراً خرج العروسان من بناية البلدية، فتناثرت على راسيهما حبات الأرز، وشرب للمحتفلون على نخب

لم أعد أدعى إلى الحفلات التي كانت تنظمها في كل أسبوع ذمرة من طالبات كن قد قضين رداً من الزمن في الغربة أيضاً.

وحسب ما أضمن، فإن كثيراً من الناس يتحدثون مع أنفسهم من دون أن يلحظ ذلك الآخرون. كما أشك في أن كل من ير من هنا، صارخاً في تلفونه المحمول، يتحدث فعلاً إلى شخص آخر. ففي الواقع، فإن أولئك البشر، فقط، الذين لا رأي خاص لهم، لا يتحدثون مع روحهم ولا يناجونها بما يحول في خاطرهم. إن هؤلاء هم أولئك الذين يشتررون الصحف أو المجلات ليقرأوا فيها طيلة النهار آراء وتعليقات معدة مسبقاً ويلتقون أشباههم في المساء للمقارنة بين مستوياتهم الثقافية صائلي جائلين بمعارفهم المستنفة من الغير ويعودوا، بعد أن أدركوا ما يعرفون وما لا يعرفون، إلى منازلهم بسعادة غامرة من فرط سعة ثقافتهم.

إن حديث الروح هو الوسيلة الوحيدة التي تمنح روحي الطمأنينة. ففي سياق هذا الحديث أستطيع أن أبوح برأي في كافة الموضوعات المباحة، وغير المباحة، متى ما أشاء ولا خجل ولا خوف. لقد درجت على ألا أكف عن محادثة الروح حول الموضوعات غير المباحة في العلن حتى أحيط بأبعادها ومضاهي إحاطة تامة، فلا يبقى سر من أسرارها خافياً عليّ. وكلما كان حديث الروح أكثر عمقا، كنت أكثر قدرة على التعامل مع أنماط التفكير والقرارات، كنت أكثر قدرة على التشكيك بها أو قبولها من دون حاجة إلى الركون إلى رأي الآخرين.

وحيثما أدركت أن والدي قد أسيا يخجلان من سلوكي الشاذ ويتفاديان لقائي بالضيوف من الأقارب، أخذت أنأجي نفسي باللغتين العربية والألمانية. واستمر الأمر على هذا المنوال إلى ذلك اليوم الذي رمى فيه والدي، بحضور بعض الأقارب، مزهرة على رأسي من فرط غضبه. وكانت هذه هي أول مرة أفر فيها من المنزل وأذهب هائمة في الطرقات. وحينما كنت لا أزال طالبة في مدرسة حي نيدررود في فرانكفورت طرح عليّ والدي أسئلة دقيقة للتأكد من أنني أوظف وقتي خارج سماعات المدرسة بما فيه النفع والحير. وهكذا تبين عليّ أن أكتب، طيلة الفترة الواقعة بين عودتي من المدرسة ورجوعه من عمله، خمسمائة مرة جملة مفادها: "لا لن أكون من بنات الشوارع أبداً." وهكذا رحت أدندن بهله الجملة الغبية إلى أن صرت، بعد أن كررتها خمسمائة مرة، أرددها بنهم حيائي الشعور بالفخر من أنني قد كتبت لحناً موسيقياً. بعد هيامي في الطرقات بعض الوقت، رزت صديقات توثقت علاقتي بهن منذ أيام الدراسة في ماضي الزمن البعيد. وكانت الغالبية منهن قد تزوجن وأنجن أطفالاً

فأمسين ربات بيوت أو موظفات أو صررن يقطن عالماً غريباً عني. في سياق هذا اللقاء، اكتشفت أنني، أنا فقط، أفهم وأستوعب غط تفكير. والتقيت في يوم من الأيام ابنة عمي. ومنها علمتُ بأن والدي كان قد فحشا عني في كل مكان إلا أن الحظ لم يحالفهما، وأنهما يترددا على ألمانيا من حين لآخر للتصرف على جثث نسوة توقعاً منهما في أن تكون إحدىهن جثتي أنا. واستطاعت ابنة عمي أن تقتني بالذهاب إلى والدي.

لقد بدا الهندي في نسوة ما بعدنا نسوة؛ فهو يطوي الصحف الواحدة تلو الأخرى ويستلم النقود من الزبائن ويدفع لهم الباقي بروح عامرة بالسعادة وبإتسامة عريضة لا تفارق ثغره أبداً. ومن بعيد بأن لنا فرداً بقماسه الطويلة ويعتبه كلبه الضخم. وكان فريدي Freddy قد أخفى رأسه تحت حواف قميصته الجلدية العريضة وتلفع بمعطف يشبه العباءة يرتديه عادة الأمريكيون الجنوبيون. وكانت سيارة نقل القمامة تسير خلفه مباشرة فتضيق عليه وعلى كلبه المكان؛ وهكذا، ويرغم تبعه البين، راح يحث الخطى ليلبغ مكانه المؤلف أمام مكتب البريد القديم. فهو يجلس في هذا المكان منذ عاين. وإلى زمن ليس بالبعيد كان فريدي يعزف الألحان على قيثارته الشهار بطوله. إلا أنني لاحظت في الأيام الأخيرة أنه قد تخلّى عن عاداته هذه. فهو لم يعد قادراً على العزف. وفي آخر وجبة غداء تناولناها سوية في كنيسة القديسة كاتارين قال لي بأنه قد أمسى منهوكة مكدوداً خائر القوى. لقد كان في وضع نفسي مزر، في وضع نفسي أفقده آخر ما لديه من قوة يحتاجها لشحن قواه الفكرية وإنعاش طاقاته الروحية، أضف إلى هذا أن الدماء كانت قد احتقت في عيبيه وأن ملامح وجهه كانت قد أفصحت عن أنه حزين مكروب.

وأخيراً فتحت المحال التجارية أبوابها الزجاجية. ووقف عند البوابات حراس سود البشرة. وفاح من قسم مواد التجميل والزينة الكائن بالقرب من المدخل شذا طيب وأريج عبق. ووقفت نساء، أكثر من التزين والنأق، حائرات أمام العرض الكبير. وفي الطرف الآخر راح العمال يبللون قصاري جهنم للاتهام من بناء البداية الجديدة. فجعد برهة قصيرة سيفتح المحل الجديد أبوابه وسيفوح، منه أيضاً، عطر العبير، فالطلب على العطور في تزايد مستمر.

لقد اشتكت غريمتي في دائرة الأجانب من تساة رافحتي. وكنت بدوري حاولت أن أشرح لها بأنني أراجعها لا طواعية ولا عن طيب خاطر وأن تساة أعماقها تشير لدي الاشتزاز أيضاً؛ لا بل أنني أرتاب من أن أصاب بالعدوى من البكتريات التي يولدها تسوخ وروحها. لقد سحقتني هذه الوظيفة حتى العظم عطلتها إياي بضرورة الحضور إلى

المكثها ويرفضها الدائم لكل الحلول. فهي لا ترى سوى حل واحد تنوّه به في كل مرة، فالأفضل، حسب رأيها، أن أذهب إلى موطني الأصلي وأنسجد هناك. ومع أيّ قد خرجت من حلبة الصراع حول حق الإقامة منتصرة، إلا أنني فقدت الأمل كلية في الانتماء إلى وطن معين. لقد أُنْتُزِعَ مني على نحو قسري التطلع للاتّصاف إلى مكان ومجتمع معينين. وهكذا عثرتُ في الشوارع والطرق على وطني الأثير. إلا أن الشوارع لا تعرف المستقبل، إنها تعرف الحاضر والزمن السابق عليه فقط. فمن منظور الشارع تسحقُ الأيديّة المملعة كلّ ما تدوس عليه. متشرّد، سائب، ضائع، متسول - هذا غيض من فيض المصطلحات المستخدمة في وصف أولئك الذين يقفون في الطرف المواجه للطرف الذي يقف فيه الأفاضل والتاجيون والمحتفظون. فخطوة واحدة يخطوها المرء من أمامك لتدلك بنحو لا لبس فيه على مدى النجاح الذي حقّقته هذا ومدى الفشل الذي مني به ذلك.

من حين لآخر كنتُ أشاهد كيف أن أحد معارفي يحاول بأسلوب يدهو للسخرية، تغادي رويتي إما متدسلاً بين المارة أو متقلّباً على مقبّيه. وكان بعضهم أكثر وقاحة، فهم كانوا يتكلمون عليّ بمبالغ كبيرة على أمل أن أشتري تذكرة أسافر بها إلى مدينة نائية عن مدينتهم. هذا ولم يصدف مرة أن جاءت إحدى صديقات الزمن الغابر وتحدّثت معي ولو بكلمة واحدة. إنهم، جميعاً، يهابون أن يضيعوا، عند انحنائهم، ألقابهم ومناصبهم كما تضيق السلسلة الذهبية المحيطة بالعتق بلا كُلاب.

وراح الأسود طويل القامة يسرق الخطو من أمام واجهات العرض. ولأنه كان لا يزال متعباً، لذا فقد فضل، مثلغداً، يمتزج رصادي اللون، الجلوس أمام واجهة العرض العائنة إلى متجر الأجهزة الكهربائية المسمى "راديو ديل"، مضطجماً على الأرض وماسكاً يده كأساً من الورق المقوى ممثلة بالقهوة وشمناً سمعه بالموسيقى الصادرة من أحدث أجهزة تمجيس الصوت.

ومع أن بعورته ترخيص رسمي للإقامة، إلا أن التفتيش المستمر يسحقه هو أيضاً بلا انقطاع. وكثيراً ما سألتُ نفسي عن طبيعة هذا الوضع الذي أمست فيه حتى غريزة الحجل والحياه ذاتها، عاجزة عن إعفاء الإنسان من معاشية هذه الإهانات. إنه ممشوق القامة، عريض المنكبين؛ وإذا وقف فإنه يقف بلا انحناء. ومن حين لآخر كان يقف على قدميه فجأة لافاً ذراعيه حول هذه الشجرة أو تلك تعبيراً عن ملل بين؛ وكثيراً ما رأيته يعمد ويجلس ثانية بعد برهة من الزمن متجنباً وضاحكاً في وقت واحد.

ومع أن السكون كان يخيم على المدينة حتى فترة وجيزة، إلا أن الحياة سرعان ما دبّت فيها ثانية. وكان الفرنسي أول

المكثها ويرفضها الدائم لكل الحلول. فهي لا ترى سوى حل واحد تنوّه به في كل مرة، فالأفضل، حسب رأيها، أن أذهب إلى موطني الأصلي وأنسجد هناك. ومع أيّ قد خرجت من حلبة الصراع حول حق الإقامة منتصرة، إلا أنني فقدت الأمل كلية في الانتماء إلى وطن معين. لقد أُنْتُزِعَ مني على نحو قسري التطلع للاتّصاف إلى مكان ومجتمع معينين. وهكذا عثرتُ في الشوارع والطرق على وطني الأثير. إلا أن الشوارع لا تعرف المستقبل، إنها تعرف الحاضر والزمن السابق عليه فقط. فمن منظور الشارع تسحقُ الأيديّة المملعة كلّ ما تدوس عليه. متشرّد، سائب، ضائع، متسول - هذا غيض من فيض المصطلحات المستخدمة في وصف أولئك الذين يقفون في الطرف المواجه للطرف الذي يقف فيه الأفاضل والتاجيون والمحتفظون. فخطوة واحدة يخطوها المرء من أمامك لتدلك بنحو لا لبس فيه على مدى النجاح الذي حقّقته هذا ومدى الفشل الذي مني به ذلك.

من حين لآخر كنتُ أشاهد كيف أن أحد معارفي يحاول بأسلوب يدهو للسخرية، تغادي رويتي إما متدسلاً بين المارة أو متقلّباً على مقبّيه. وكان بعضهم أكثر وقاحة، فهم كانوا يتكلمون عليّ بمبالغ كبيرة على أمل أن أشتري تذكرة أسافر بها إلى مدينة نائية عن مدينتهم. هذا ولم يصدف مرة أن جاءت إحدى صديقات الزمن الغابر وتحدّثت معي ولو بكلمة واحدة. إنهم، جميعاً، يهابون أن يضيعوا، عند انحنائهم، ألقابهم ومناصبهم كما تضيق السلسلة الذهبية المحيطة بالعتق بلا كُلاب.

وراح الأسود طويل القامة يسرق الخطو من أمام واجهات العرض. ولأنه كان لا يزال متعباً، لذا فقد فضل، مثلغداً، يمتزج رصادي اللون، الجلوس أمام واجهة العرض العائنة إلى متجر الأجهزة الكهربائية المسمى "راديو ديل"، مضطجماً على الأرض وماسكاً يده كأساً من الورق المقوى ممثلة بالقهوة وشمناً سمعه بالموسيقى الصادرة من أحدث أجهزة تمجيس الصوت.

ومع أن بعورته ترخيص رسمي للإقامة، إلا أن التفتيش المستمر يسحقه هو أيضاً بلا انقطاع. وكثيراً ما سألتُ نفسي عن طبيعة هذا الوضع الذي أمست فيه حتى غريزة الحجل والحياه ذاتها، عاجزة عن إعفاء الإنسان من معاشية هذه الإهانات. إنه ممشوق القامة، عريض المنكبين؛ وإذا وقف فإنه يقف بلا انحناء. ومن حين لآخر كان يقف على قدميه فجأة لافاً ذراعيه حول هذه الشجرة أو تلك تعبيراً عن ملل بين؛ وكثيراً ما رأيته يعمد ويجلس ثانية بعد برهة من الزمن متجنباً وضاحكاً في وقت واحد.

ومع أن السكون كان يخيم على المدينة حتى فترة وجيزة، إلا أن الحياة سرعان ما دبّت فيها ثانية. وكان الفرنسي أول

ترجمة: عدنان عباس علي

من كتاب: Jamal Tuschik (Hg.): Morgenland. Neueste deutsche Literatur, Frankfurt 2000.

© Abdallatif Youssafi 2000

في الأراضي الحدودية.

كانت المدينة تستعد من حوله لراحة الظهر، وكانت النسوة المتحجيات تصنعن متعطفات واضحة حينما يمررن بالرجل الرمادي. نظر إلى السماء كما لو أنه يريد أن يقرأ فيها شيئاً ما، ولكنها لم تره غير لونها الأزرق الغامق الكثيف. هذه السماء كانت بالضبط مثلما كانت في أغلب الأيام الأخرى، ومن يعيش تحتها يكون قريباً من فكرة أنه يوجد بشكل غير متعلق بالزمن ولا بأنوارها المتغيرة.

أخذ المهرب طريقه عبر الحارات، إلى حيث تنتهي المدينة وتتحول فجأة إلى صحراء في حالة بناء. في البداية كانت المنازل غير تامة وغير حسنة ونقصها التنظيف، وبعد عدة مشات من الأمتار أصبح بنقصها السقف، وأخيراً تقف الأعمدة الأسمتية وحيدة في الهواء، وحيث تبدأ الأراضي الزراعية تمتد الشوارع عبر الحشائش الجافة التي تنمحي بدايتها أحياناً بسبب بقايا البناء المتناثرة، وهكذا حتى تبدأ أول الأحجار في الظهر، أحجار غير منتظمة الشكل، متناثرة، ولكنها توحى بأنها وضعت، مثلها مثل المنازل، بتخطيط مسبق، ومن هنا يبدو المكان الذي تقع فيه مستحاداً جداً. نظر المهرب إلى السهل أمامه، وإلى الأفق الذي يبدو لنا بسبب الحرارة، وفكر دون إرادة في النهر، وتحسس لبرهة رجاجة الماء تحت المعطف.

تقابل تقريباً في منتصف الطريق عبر السهل مع عدد من الجنود لم يكن يتوقعهم هنا. نفض العرق من جميع مسامه مما جعله يخجل. وفي اللحظات التي احتاجها ليرسم ابتسامة موافقة للموقف استعرض كل الإمكانات المتوقعة: المال يكفي عساكر الحدود وكل ما يتعلق بالشراء.

إبان آخر مرور له لاحظ وجود بعض التغييرات. في إحدى المرات وجد آثار سيارات أكثر كثيراً مما سبق، وبالإضافة إلى ذلك رأى في طريق العودة من الجبل، ومثل قصة رحلته، دخاناً يرتفع من واد ضيق غير مسكون. أما آثار السيارات، فتأتي بالتأكيد من الجنود الذين يتمركزون هنا. ولكن الدخان يمكن أن يدل على زائرين آخرين مختلفين تماماً للمنطقة. وكان السؤال عما إذا كانوا هنا بموافقة الجيش أو دون موافقته. وكانت الحالة الثانية هي الأكثر سوءاً بالنسبة له. حينما اقترب من سيارة نقل الجنود كان سعيداً أنه، قبل هذه الرحلة، قد رفع سعره. وذلك أنه بهذه الطريقة يتبقى له مبلغاً محترماً للقمامات غير المرفوعة.

رغم أن الجو كان حاراً ارتدى المهرب، قبل أن يبدأ رحلته، معطفاً عسكرياً قديماً، وذلك لأنه يحتاج إلى الكثير من الجيوب الداخلية لإخفاء المال والأمتعة الصغيرة. كان المعطف رمادياً غامقاً كالإسفلت، ولكنه لم يكن طويلاً. وقف المهرب في المطبخ، حاول أن يعد نفسه لما سيأتي، اختبر مرة أخرى محتويات كل الجيوب، أخلق تلك التي ما زال لها أثر، ثم جلس مرة أخرى إلى الطاولة، وأنهى إفطاره المكون من أرغفة الخبز والجبن الأبيض، قلف مرة أخرى ثلاث ملاعق سكر في كوب الشاي نصف الفارغ، قلبه ببطء، وشرب البقية المسكرة جداً على مرة واحدة.

ربط حقيبته الظهر حول وسطه، وضع يده في جيب المعطف وتحسس كيس الملح وقلمعة

السلك والجاروف الصغير ثم ألقى في رجاجة المطبخ نظرة أخيرة على المعطف الذي تمهد خياطته الغامضة أعضاء جسده. فكر قليلاً في زوجته التي وجدت المعطف حين كانت الحرب على وشك الانتهاء. ولكنه كان يعرف أنه لا ينبغي له أن يواصل التفكير في أسرته، وذلك أن هذا يفتح الأرض من تحته، شعور كان بالنسبة له جديداً في قوته، ومن ثم بحث بسرعة عن طريق لنسيانه. كانت الطرق قد بدأت تسخن بشدة، وكان الحمالون وياعمر الشاي يمررن محتكين بالرجل الذي يغادر المنزل يحمل دون أن يقول إلى اللقاء لأحد. سار في الطريق بالسرعة نفسها التي خطط أن يسير بها حتى يخرج من المدينة. حينما وصل إلى السور الدافئ الذي يفتتح أمام فناء المسجد، نظر لبرهة إلى الساعة الكوارتز التي لا مبر لها، والتي يحملها في جيب المعطف - في الغالب - لأجل التمتع. حسب الطريق وتأكد بسعادة من أنه سيكون على النهر وقت غروب الشمس.



شيركو فتاح، تصوير: DAAD

كانوا ثلاثة جنود، انتبهوا إليه فقط عندما وقف أمامهم. كانت قمصانهم المبلولة بالعرق، والتي لها لون الرمل، تلتصق بأجسادهم. كانوا مرتبكين بسبب معطف المهرب على الأرجح، وربما عدوه من بعيد أحد أفراد الجيش. كانت سيارة الجيش قد توقفت بسبب عطب في المحرك وكان الجنود ينتظرون.

تحدث المهرب إلى واحد منهم كان قد رفض مثل حيوان تحت السيارة؛ فاستدار على بطنه وأسند ذقنه إلى قبضة يده. بعد الإجابات الغامضة على الأسئلة المتعددة - من أين وإلى أين - ترك المهرب عن قصد فترة راحة قصيرة. كانت انطباعات وجه الرجل الرائد بين محوري السيارة لا تكاد تتغير، أو بما يكفي لتخمين ما يفعله المهرب في هذه المنطقة. قفز الجندي الثاني ومن كابينة القيادة على الرمال وقال للجندي الثالث خلف السيارة أنها لا بد وأن تُسحب. هنا أدرك المهرب أن الوضع يناسبه تماماً، وذلك أن الجنود يهتمون وبشدة بسيارة النقل أكثر من اهتمامهم به. وعلى الفور شطب من ذهنه كل من الجندين في الأمام، كانا على ما يبدو من رتب أقل. كانت المشكلة تتمثل في الرجل تحت السيارة، والذي لا يحول نظره عنه؛ إذا ما كان عليه أن يدفع لأحد فيكون له.

تقرص المهرب، ومسح العرق من على جبهته بظاهر يده، وتحدث من الدخان في أعلى الرادي. هز الجندي رأسه موافقاً، وقال بأنه يوجد بالفعل بعض الناس الجدد في منطقة الحدود، ولكنهم يقوا أعلى في منطقة الألغام، مبيداً عن المنازل الحدودية، وأنهم - أي الجنود - لم يروه بعد، ولكن شموهم. ضحك الجندي قليلاً، وهز المهرب رأسه مبتسماً. فجأة بدأ المحرك في الدوران، وصدرت هزة من السيارة، تصاعد الرمل وأخذ الجندي يدور بجسده بسرعة في اتجاه الحركة. لقد تحركت السيارة عدة سنتيمترات فقط ثم وقفت مرة أخرى طويلاً. وحينما خرج الجندي من تحت السيارة واندفعت بلطفة من الششائم على الجندين الآخرين، وقف المهرب ودار حول خلفية سيارة النقل، وكان ما يزال يستمع كيف يدافع أحد الجنود عن نفسه بأن المحرك دار مرة أخرى، ولكن هذا لم يؤثر في الجندي الشائر الغاضب، وهنا خطي المهرب إلى الأمام في إصرار دون أن يبطئ أو يسرع. كان مستعداً في كل لحظة لأن يرد على كل نداء وأن يعود، ولكنه جازف وترك الأمر للظروف.

وبعد الظاهر كان قد اجتاز السهل، وفي المنطقة الجبلية المتصاعدة نظر خلفه ورأى سيارة نقل الجنود مرة أخرى. كان هؤلاء الناس الجسد الذين تحدث الجندي عنهم يشغلونه. ولكن رغم ذلك فقد راق مزاجه إلى حد ما لبعض الوقت. لقد كان اللقاء مع الجنود الثلاثة مفيداً. لقد طور أثناء رحلاته في هذه المنطقة التي لا تتغير نوعاً من

الاعتقاد الشخصي في العلامات. فلاّته كان يعرف طريقة خطوة خطوة، يجب أن يكون لكل شيء غير متوقع - حتى وإن ظهر ذلك فيما بعد فقط - معني مفيداً. ومن هذا أنه تقابل مرة لدى الأرض الزراعية مع صبي صغير كان يجلس، مولياً ظهره إياه، وكأنه قطعة حجر على الطرف الخارجي لإحدى القطع الزراعية. وفي الحال وقف المهرب ليشأمل الصورة بهلوس: الحرارة، الأرض البنية، النباتات التي ترتفع متماسكة رغم أنها نصف ميتة، السماء التي لا تتحرك، وفيما بين هذا كله هذا الجسم الصغير الذي ذكره قبل كل شيء بالرموز التي تنصب بشكل متكرر ودائم على الطرق. ولكن الصبي كان حياً تتحرك ذراعاه، كان يلعب بتحرك شيئاً ما هنا وهناك، تقدم للمهرب من الصبي؛ ففزع وأسرع بالوقوف بعيداً. وارتبط بهذه الحركة الظهور الغريب لرجل وامرأة، ولكن لم يستمر المهرب في إعادة انتباهه لهذا، وذلك لأنه تركّز على ما كان الصبي يلعب به. كانت شظية أحد الأرقام، حادة الطرف، وعليها جزء من كتابة أجنبية. تقرص هناك وأخذ الشظية في يده. ما كتب عليها يعني بالتأكيد شيئاً يتعدى للمني للحدود وهو حتماً اسم لنوع ما، وذلك أنه لا يمكن أن يكون مجرد صدفة أن يقع هذا تحت نظره في هذا اليوم وهذا المكان وبواسطة طفل. كانت الرموز الكتابية تبدو مثل رسوم خطية اختفت في آثار الرمال. رفع هذا الشيء في الضوء محاولاً فك شفرة رسالة موجهة إليه بالتحديد. كان يجب على الناس خلفه أن يحدوه إما خبيراً أو مجنوناً، ومن ثم يقوا ساكنين تماماً. نظر مرة أخرى إلى أعلى ليصنع لنفسه صورة. هؤلاء الناس، كما عرف فيما بعد، بدو من الجبال، يتزلون دائماً على أطراف الحقول التي لم تلثم بعد، ولكن الصبي كان يلعب بالشظايا التي وجدها في الحقل. تتبع المهرب بالنظر طريقه المستأد، الذي لا يبعد عنه أكثر من خمس عشرة خطوة، والذي يمر عبر هذا الحقل، ونظر مرة أخرى إلى علامات الكتابة أو الأرقام. وقف وانتهى إلى الطفل الذي يختبئ خلف الرجل النحيل، والذي كان قد هرب بالقرب منه، وانزل أنثاء ذلك كم المعطف، النصف مشهري، والمصنوع من جلد الماعز، والذي كان يرتديه على الجلد مباشرة، من على كتفه حتى غطي يده. ألقى المهرب باتجاه الصبي سؤال أين وجد الشظية بالضغط. الرجل النحيل التفت بنصفه إلى الخلف وأعاد السؤال باللهجة التي يُتحدث بها في الوديان التي تقع في الشمال. وفجأة ظهر الصبي من خلفه وجري بسرعة إلى طرف الحقل وأشار إلى المكان. وهناك أرتمست بالفعل الحفرة التي يجب أن تكون الشظية قد وجدت إلى جانبها. وهنا أدرك المهرب أن الحقل كان قد تم حرثه. في الغالب من قبل الفلاح الذي أحضر بقايا جثته منذ وقت قليل إلى المدينة. وهكذا

رأسها (مرة ثمرة قرع واقفة ومرة بطيخة) فقد كان أمراً مجهولاً، ربما كان أحد الفلاحين أو البدو وربما أيضاً الجنود الذين يبرون من هنا. وفي وقت ما بدت هذه العلامة كشبه مخيف للمهروب، وذلك حينما كانت تخفي الرأس وترتفع بين كسفي المعطف التهرئ قطعة الخشب المبرية فقط. لقد فهم هذا آنذاك كعلامة تحذير، وكذلك استنتج أن أحداً لم يمر، ولوقت طويل، من هنا حتى يهتـم بذلك، وأنه لا بد وأن يكون لهذا سبب ما. ومن هنا أدرك هذه المرة وبعض الفرح البطيخة غير القديمة جداً، لكنها كانت قد بقرت بالتأكيد منذ فترة طويلة، والتي تتعلق قلبها الأحمر على ذقن الدمية التي تقف مائلة بشكل خفيف. كان في هذه المنطقة طريق صيد خطر يمر به في رحلته، وربما أضيف إلى المخاوف التي ربطها هو بهذه الرحلة. لو لم يكن هذا الرأس موجوداً، هكذا فكر، كان بالتأكيد سيرجع.

كانت الدمية، عندما وقف أمامها، تؤثر بسبب حجمها مثل وحش. وقد نشأ هذا التأثير من خلال الحشوات التي ملأ بها المعطف والتي تصل مثل ستارة قلعة من تحت المعطف حتى الأرض. ويقع تميز هذا التكوين في أن شكله الأساسي يشكل صليباً قطعته الأفقية ليست في وضع استقامة. وهكذا وقفت الدمية منتبـة الأذرع مثلما لو أنها في جسد حقيقي، وكانت بالإضافة إلى هذا قصيرة؛ فهي تنتهي فجأة تاركة طرف كم المعطف فارغاً. نظر المهرب للحظات طويلة إلى الرأس الذي يلتفت حوله حالة من الذباب. ويحتاج تجلبد هذا الرأس بالتأكيد إلى بعض الجهد؛ فمن يقوم بهذا لا بد له وأن يخلع صليب الدمية من الأرض ويضعه عليها، ولأجل ذلك، هكذا فكر، لا بد من اثنين معاً. هذه الفكرة ولدت لديه من جسد عدم الأمان، ومن ثم أسرع بتخطي الدمية من خلال منحدر يقود إلى الهضبة التالية. مرة أخرى لم يجد ما يري غير لون الطين والسماة الخالية من الطيور الجارحة.

كانت نهاية المنطقة الجبلية تمثل جزءاً خاصاً جداً من الرحلة، وهذا يعني في طريقة قراءة المهرب بداية للشمال. هنا يغير النهر الطبيعة؛ ففي اتجاه النهر تنخفض الهضاب كما لو كانت قد تمبت من الارتفاع. كان النهر يبدو وكأنه لا يلفح فقط الأحجار الملقاة في كل مكان، وإنما يرمي بالحضرة أيضاً، وهي هنا حضرة عسكرية مطفاة، ولكنها أيضاً اللون القوي للحشائش التي لديها، هكذا فكر، بسبب القرب من الماء الكثير من الطاقة المشحونة في هذه الحضرة. كذلك بدا الطين البني اللون يبدو مزججاً مع الجميع، ولكنه كان يقل كلما اتجهت للنهر، حتى لا يكاد يرى إلا عند الجلود.

كان عرض النهر المحاط بشجر الأرز يقارب الخمسين متراً، ولكنه يكون بخلاف الصيف منخفضاً أكثر مما يتوقع

أصبح اللدق الذي كان يعتقد أنه طريقه من غير الممكن أن يكون الطريق الصحيح. سأل المهرب الرجل عنه فهد رأسه بالني. كان واضحاً للمهرب أنه يجب عليه أن يجد اللدق، وذلك أن المنطقة الملتصقة بالفعل تبدأ في الجهة المقابلة، وكان الأمر الحاسم يتمثل في المكان الذي سيصل إليه. أخذ يسير أمام الحقل جيئةً وذهاباً، محاولاً أن يجد أية علامة دالة. وهكذا حتى تمكن أخيراً من أن يعيد رسم اللدق بأن قارن بين الطريق الذي جاء منه من المرتفعات مع الجانب الآخر من الحقل المزروع. وقد ظهر له مدقه الذي كان قد اختفي بسبب الحرث واضحاً على بعد متر من اللدق الجديد. كل من كان يمر في هذا الطريق كان إما أنه يعرف بالضبط ماذا يفعل أو أن يكون مغفلاً.

وبهذه الطريقة كانت مقابلة الصبي البدوي مفيدة له، وإلا فمن كان سيعلن متى كان سيلاحظ أنه يسير على اللدق الخطأ. لقد ساعده الجندي، مثل الصبي، بأن حدثه عن هؤلاء الناس الجند الذين بقوا وعن قصد جانباً، وهذا لا بد وأن يكون له سبب. لم يكن من المريح بالنسبة له أن يلتقي هنا في هذا المكان المهجور مع غرباء. كان يجب عليه في كل الأحوال وبسبب هذا المال الكثير في معطفه أن يتجنبهم، وهذا ما كان غير ممكن، وذلك أنه كان يستطيع فقط أن يسلك من بين كل الطرق القليلة المتاحة له طريقاً وحيداً فقط. كانت الإمكانية العملية والوحيدة بالنسبة له أن ينتظر حتى يكتشفهم. وكان كل شيء يعتمد على أن يراقب المرء التغيرات حوله بدقة، وإذا لم يكن هناك دخان؛ فإن الغبار المتصاعد سيكشفهم على كل حال. أخذ يبطئ من سرعته ويقف كل مئة وخمسين خطوة وينظر حوله.

ومن أهلى التل كان اللدق الذي سار عليه يبدو طريقاً يمكن التعرف عليه؛ لكن ليس لأنه سار عليه عبر الحقل، وإنما كما لو أنه تشكل بوصفه شكلاً طبيعياً لطريق جعله هو طريقاً له. ومن خلال هذه القدرة على التشكل رأي الطبيعة حوله، كانت تتجاوب معه، وكان يتكيف معها، وهذا ما أعطي الثقة لخطواته. كانت الهضاب تمحجب رؤيته، ليس فقط عن السهل الذي خلفه، وإنما أيضاً عما أمامه. وهكذا أبداً تقدمه مرة أخرى، ثم نزل على ركبته في الأرض الطفلية، وأخذ جرة من رمزية المياه، وركز ناظريه إيان ذلك على ظاهر الجبل حاد التشكيل، ولكنه لم يلاحظ أية تغيرات ولو طفيفة. وبدأ يعتمد أكثر فأكثر على شعور بالأمان جعل شكوكه تكاد تتلاشي.

بعد خمسمائة متر أخرى وقع رأس الدمية ذو اللونين الأسود والأبيض في مجال رؤيته. وهذه الدمية هي السلامة التي تجعل الأمر طريقاً. كانت الدمية، وهي عبارة عن خيال ماته لإفزع الطيور، قد صارت طوال فترة الحرب ويعدها علامة حقيقية لهذه المنطقة. أما من كان يجده. ويشكل دائماً -

الماء. وكانت أحجار الشاطئ المتوية والرمادية تجعل السير في الماء لبعده متر يبدو وكأنه ممكنا. وفي مكان محدد يبقى الماء يصبغ الركبة. فيما قبل كانت توجد في الريح والحريف معدية صغيرة خاصة، لم تكن أكثر من عدة ألواح خشبية مبروطة، وتسحب من خلال حبل مشدود من شاطئ لأخر، ولكنها كانت تنقل على كل حال حملتها غير مبتلة إلى الجبهة الأخرى. عند هذه النقطة من رحلته كانت المعدية تبدو للمهرب في كل مرة بوصفها ذكرى لأوقات السلام التي كان لها في ظل نظامها مكانتها ودورها، وكذلك تبدو كما لو أنها كانت دائما هنا، ولم يتطلب الأمر جهداً لصنعها ولجعلها تعمل. وليس بعيداً عن الحبل غرقت المعدية منذ أمد إلى نصفها، وذلك لأن الإطارات التي كانت تحملها كانت قد مُزقت. ثم انخفي معها الحبل الذي كان يمثل خيطاً موجهاً له على الممر. وفي لها العامودين الخشبيين اللذين دفنهما شخص ما في الأرض لتثبيت الحبل بينهما، وفي وقت ما بقي فقط العاصود على الجانب الآخر، ولصميا بين ذلك أصبح من الممكن الاستئذان عنه. لقد أصبح للملحق ومنذ فترة طويلة شكلاً لا يحتاج إلى تلك العلامات القدرية، لقد كان ثابتاً بما فيه الكفاية لأن يتلاءم مع التغيرات الطارئة دون أن يتغير إبان ذلك.

على كل حال كان وقت المتافع العامة حرة الاستخدام، والتي كانت المعدية إحداها، قد انتهى منذ وقت طويل. تذكر القصة التي حكيت عن العاصمة وتناولتها الألسن مشات الممرات، والتي تمكّن من رجل حسب في أحد المصاعد الثلاثة لأحد المباني المكينة العالية وتم اكتشافه فقط من خلال رائحة تعفن الجثة، وذلك ببساطة لأن أحداً لم يمد ينتظر أي شيء أو يفحصه، وبهصفة خاصة إذا ما كان الثامن من ثلاثة مصاعد ما زالاً يعملان.

اجتار المهرب النهر وفرح كما هو دائماً بسبب حدائه القديم المقاوم للماء، ملا زمزمية الماء وجلس على الشاطئ الآخر للنهر. حينما وصل إلى هنا في إحدى السنوات الماضية، كانت منطقة ما قبل الحدود قد بدأت تملأ من الناس. لقد وجدت هذه البقع السكانية على بعد كيلومترين إلى الغرب بالقرب من النهر، وكانت حينما بدأ مشاويره مازالت مسكونة، ولكنه لم يرها منذ فترة طويلة. وتذكر إلى أي حد كانت مشاويره الأولى مريحة مقارنة بمشاوير اليوم. كان يستطيع هناك أن يأكل ويشرب، وأن يكون بين الناس. ورغم أن الجزء الأصعب من الرحلة كان ما يزال أمامه؛ فإنه كان يبدو له من هنا مثل نزهة ذات معوقات. وقد بدا سوء الحالة واضحاً حينما لاحظ أنه لم تعد توجد كلاب، وأنه دائما ما يمر به أطفال وشباب مشوهين أو يتكورون على قذارة أحد الشوارع الكبرى.

الآن على النهر وحينما كان يركز نظره جهة الغرب، جامته فكرة، أن الاضطراب الذي لوحظ منذ وقت قليل في المنطقة ربما يتصل بشكل ما بهذا المكان المهجور. يحتمل أن تكون الحياة قد عدت في هذه الفترة إلى المنطقة. هذا كان إلى حد ما غير محتمل، ولكن ميله إلى البعد والهدوء، والذي نشأ بسبب عدم ثقته أمام الحالة الجديدة، جعله يترك طريقه ويقوم هناك بجولة.

كان المكان لا يزال مهجوراً، وكانت الأكواخ القليلة، إذا ما كانت لا تزال قائمة، مهدمة. خار المهرب هنا وهناك بين الخرائب والأشياء المزوكة، لا همة له ولا عزم. كان يتلم لأنه جاء إلى هنا، وذلك لأن كل شيء يراه كان يبدو له كصورة لحالته الخاصة؛ فبدلاً من أن يبقى على خطه الذي حدده، وأن يذهب دون التواءات، ترك نفسه يتبع عواطفه ليقرر بالجولة. حينما رأى عيون أحد الحيوانات في أحد الأكواخ، أولاً بطرف العين ثم بتركيز وعدم تصديق، خطر في باله وبسرعة البرق نوع مختلف جداً من تفسير تصرفه. كان يوجد شيء في هذا المشوار جعله مختلفاً جداً عن كل ما كان قبله، وهنا اتخذ يسأل نفسه مرة واحدة الكثير جداً من الأسئلة عن الأشياء التي أروعته منذ البداية: أكان هذا عمره أو رد فعله على الرقابة والروتينية السابقة أو إدراكاً لشيء ما جليدياً؟ وهنا أدرك للمرة الأولى صعوبة الشفقة بصورة واضحة بين داخله وخارجه. في الأساس فإن عدم كفائه تمثل جزءاً من اتزعاجه. وكيف، سأل نفسه، يصف هذا الشيء الجليدي إذا ما توجب عليه ذلك؟ ينقل ثقله من قدم لأخرى متجسهاً الحيوان الذي ما زال ينظر إليه من الداخل، نظر إلى السماء وإلى سلسلة الجبال التي تسبق على البعد مزوقة وإلى موجها اللون المنحدر، والذي لا يكاد يلاحظ في الأرض النابتة بالخضرة أمامها. كانت توجد في الكوخ حركة ولكن كان المهرب يريد أن يواصل تفكيره إلى النهاية وذلك قبل أن يتجاذب مع الحركة في الكوخ. تراجع جانباً ونظر إلى الطريق خلفه، والذي كان قد سار فيه بمحاذاة النهر. ففكر إنها الوحيدة هي التي تزعجني هنا. ولكن هذا لا يعني ببساطة أنه كان بمفرده. لقد كان هكذا في كل مرة، في الأساس في كل مكان. ولكن لا، فإلى جانب هذه الوحدة كان شيئاً ما قد حدث، لقد تضررت الوحدة مثلما تفسرت الأمكنة التي كان المرم يعرفها جيداً ثم يراها مرة أخرى بعد وقت طويل. لقد كان كل شيء مألوفاً بصورة أقوى مما توقعه المرم، ولكن كان كل شيء بالضبط بسبب هذا مختلفاً، إنه يبدو مثلما لو أنه محجوب بعبد لا يهوى من آثار الخربشات الصغيرة. لقد فكر في أنه كان غريباً، ولأجل ذلك فإن كن اختلاف فيهما ممكن. ربما لأجل هذا لم يستطع أن يحافظ على خط سيره.

يؤخذ في الحسبان يقتصر فقط على التشردين الهائمين. كثيراً ما سمع المرء عن أناس من الشمال الشرقي فقدوا انتماءاتهم وسط للمشاكل العائلية التي تنفجر بين حين وآخر، ومن ثم يحاولون أن يعيشوا اعتماداً على أنفسهم. لم يكن للمرء أن يدعهم لصعوبة، لقد كانوا فلولاً هائمة، ولكن الفلاحين يخافونهم مثل خوفهم من كل غريب. إذا تعلق الأمر بهؤلاء الناس؛ فمن الواضح أنهم سيكونون مسلحين، ولا ينبغي له أن يغامر بأن يجدهم.

تباً لضجعة الصوت فإنهم لا بد وأن يكونوا بعيدين عنه في جنوب الجبل. على كل حال يحتمل أنهم يتبعون طريقه، ولكن في الاتجاه المعاكس، ومن ثم فإنهم يصعدون الجبل ليعبروا الصخرة إلى النهر. تراجع المهرب عن طرف سطح الجبل والتصق بالقرب من الصخرة، حتى لا يمكن لأحد الصاعدين أن يراه. وبينما كان يجاهد أفكاره بضرورة العودة، سمع أصواتاً جديدة: يوجد كلبان على الأقل مع هؤلاء الناس.

أما ما اهتم به حتى المساء فكان السؤال عن كيفية تحركهم في حقول الألفام. فقط هو ورجل اثنين آخرين يعرفون أحد الطرق، وهذا ما كان يمثل رأس مالهم. ومن الذي سيكون مجنوناً ويحرك هنا بحرية؟ وخاصة؛ لماذا؟ إن مغادرة المرء الضيق والخاطر نسيباً في اتجاه شمال الغرب، أي إلى تركيا، لم يكن ليكلفه هناك كثيراً.

حينما هبط الظلام بدأ بسبب البرد في الارتعاش. الآن أصبح مرة أخرى فرحاً لأنه يملك هذا المعطف العسكري. لم يكن مضطراً للمرة الأولى لأن يبيت في الطريق؛ فقبل ستين جزءت قدمه لدى اجتيازه هذه الصخرة، وبالإضافة إلى ذلك خرج حتى أسفل ليربح قدمه، حتى استطاع أن يسير مرة أخرى في الصباح الباكر. كان المساء قد أصبح مرة أخرى هادئاً تماماً، ولم تعد توجد حيوانات عددا البقيرتين في الكوخ، ولكن كان المهرب يحاول أن يكتسب الخوف الذي يأتيه بسبب قرب الناس منه.

لم يكن حلمه في هذه الليلة للغربة ينسحب على الناس، وإنما يتكون من ذكريات. كان يبدو لنفسه تحت الأضواء البيضاء والمصفرة الشاحبة للعاصمة غريباً. أما هذا الذي كان يتقدم إليه؛ فكان عبارة عن حفرة ضخمة مملوءة بهذا الضوء الذي وصل إليه في لحظة واعتبره محطة قطارات في الصحراء المظلمة. ومن كل مكان، من خلف الأبواب الخشبية ومن الصناديق سمع شخيراً وصراخاً. ورغم أنه كان فيما يخص دخيلته التي لا تنتمي للحلم متردداً إلا أنه صار في طريقه بين الغاويرات متطفلاً ومر بأشياء غليظة كان لا ينبغي له - فيما يبدو - أن يتعرف عليها، وذلك أنها تبقى على الدوام، وبصورة مشابة، خارج بؤرة حلمه، ولكنه كان يلتمسها أو كانت تلمسه بعناد ودون تنازل. وفجأة

فقط حينما اتجه إلى الكوخ، أصبح واضحاً له إلى أي حد كان ضجيج الحيوانات شديداً. تقدم إلى الداخل، وقف قليلاً وانزوى مرة أخرى جانباً حتى يتناول عصا ويحملها في كلتا يديه لكل الأحوال. وهذا ما استغربه شخصياً ولكنه بدا له أمراً منطقياً أيضاً. وروغماً في مدخل الكوخ رأى في العتمة في البداية رأسين، واحد كبير والآخر صغير، وكلاهما يأخذ اتجاهاً معاكساً. مد رأسه في الكوخ ونظر في عين متسعة لبرقة يتعلق في الجزء الخلفي لجسدهما فحل مبتل ولامع كما لو أنه قد تغطى بغشاء. كان العجل حديث الولادة يحرك أعضائه، ولكن كان رأسه يتدلى مهتزاً مثل ميت. تراجع المهرب، لأنه رأى الخوف في عيني الأم، وانتظر أمام الكوخ دون أن يعرف ماذا ينتظر. سأل نفسه متشككاً عن وضع البقرة هنا، وذلك أنه لا يعتقد للحظة في أي مصادفة.

بحث في ساحة المكان الذي كان مسكوناً عن آثار أقدام، ولكنه لم يجد. وبعد نظرة إلى السماء التي أصبحت باهتة رجع إلى نفسه بالسؤال عما يفعل هنا. شيء بدا له أكيداً: إذا ما سار بهذه الطريقة، واتخذ يتلها، فإنه يستطيع حقيقة وحالاً أن يعود ويعتذر ويرجع المال. أخذ نفساً وبدأ السير مرة أخرى. وبجانب الكوخ سمع الآن ضجعة حيوانين، وحينما أعاد التفكير في هذه الولادة في تلك الأرض التي لا تخص أحداً شعر بلمسة حنان باردة. وحاول ألا يفكر في غربة وجود بقرة ذات فعل صغير في منزل إنساني.

بعد كل هذا، كان لا ينبغي له أن يتعجب من أنه شعر بأن الصعود القصير، ولكن القاسم، من النهر كان صعباً بما لا يقاس. لقد نهج، تارجم، ترحل للخلف بأرجل مشدودة على الصخور، بلى راقداً، حاول من جديد وتزحلق مرة أخرى. ألقى نظرة لأسفل على النهر اللامع، أخذ جرعة ماء وصعل على الصعود على الصخور يديه وقدميه. وبعد أن تبسّر له الصعود أدرك إلى أي حد كان غير حلو. وقف أعلى الجبل ببطء وسار عدة أمتار، ثم وقف مرة واحدة فجأة، وذلك لأنه اعتقد أنه سمع أصواتاً، فقط للحظة أقصر من أن تؤخذ كحقيقة. ولكن سرعان ما أصبح الصبر واضحاً أكثر مما كان يتنام، يبدو أنه تحرك في الهواء، انتشر ثم اضمحل مرة أخرى. بقي المهرب في مكانه وفكر: حتى وإن كان وسط منطقة الحدود الثلاثية، فلا يمكن أن تكون هذه قوات تركية أو إيرانية. الوحيدون الذين قد يأتون إلى هنا هم نازعو الألفام السبعين للامم المتحدة والمنظمات الأخرى، وهم خبراء مزدودين بأجهزة البحث عن المعادن وبخوذات حامية للوجه. وهم يتحركون بمنأى ولاجل ذلك ببطء شديد عبر الأراضي. ولكن لو كانت هناك حركة جارية أو على وشك تعلم بذلك وهو في المدينة، وبالإضافة إلى ذلك كان من غير الممكن ألا يلاحظ مثل هؤلاء حتى الآن. ومن ثم فإن الاحتمال الذي

أصبح المكان مظلماً تماماً، ولم يعد يسير باتجاه ضوء ما، أما سؤال: لماذا هو يسير؟ فهو ما لم يطرحه على نفسه. ومرة أخرى وقف بعد لحظة أمام سيارة نقل طويلة بطريقة غير معتادة، وهي عبارة عن خليط من ليمورين وسيارة نقل عسكرية. كانت أبواب هذا الوحش مفتوحة، وكانت تبدو كبيرة جداً وترمي غلاً طويلاً جداً يبدو مثل أجنحة.

دار حول كابينية القيادة ولكن بدلاً من أن ينظر عبر أحد الأبواب المفتوحة، وقف أمام الزجاج الأمامي ونظر من خلاله. وعلى الكرسيين تمددت إحدى الحراف التي رفعت رأسها ففزع المهرب أمام القناع الطويل والضيّق لأحد المهرجين التي أرتته الشاة إياه. ومن صندوق السيارة سمع أصواتاً، ثم وقف خلف السيارة ورأى اثنين من مصاصي الكائنات وهما يرتديان قناعين ويتصارعان. كانا بمفرديهما أعلى ما في المكان، وذلك بسبب تحريك صندوق السيارة إلى خشبة مسرح. كلاهما كان مقتماً، وكانت صلتاهما الجلدية تهددان في كل لحظة بالتصادم معاً. وبينما يسحب كل منهما الآخر إليه بذرايع ضخمين مفتولين، شعر، وهو ما زال في الحلم، بأنه يعرف كلا المصارعين من التلفزيون. مثل هذه المصارعات تداع في الفترة الأخيرة لساعات طويلة. فجأة قفز أحد المصارعين في الهواء ونزل برجلين مفتوحتين والتقى بالآخر بطريقة بدا خلالها أنه جلس للحظة على كتفيه، وذلك قبل أن يقفز به إلى الأرض ويدهم قفاه على أرضية السيارة بخلفيته. الآن أصبح بالتأكيد هو المتصعر، فكر المهرب وحاول أن يتعرف في قناع الجالس على عيونه، ولكن الفتحتين اللتين فتحتا لأجل الرؤية كانتا مسدودتين. جلس المصارع بأقدام مفتوحة بالفطيم مثلما كان قد قفز لأعلى ثم هبط لأسفل وبين قفذه كان رأس الآخر، ييضاري الشكل وذو قناع خياطة طويلة. ورأى المهرب في فتحتي المصارع على الأرض ابتلااً ثم استدار. كان ما يزال في محطة السكة الحديد حين بدأت أول خيوط الصباح في الانبلاج. هجم عليه الهلع لدى التفكير في ماله. لمس المعطف بأصابعه، استشعر الأماكن السمكية ثم ترك الذراعين يهبطان بهدوء. وفي الحال وقفت الشاة بجانبه، تراقبه، كان يريد أن يهبط إليها مرفصاً، ولكنه استهبط عند ذاك.

كان الحلم لا يريد أن يذهب منه. وذلك أن حوله يسيطر نفس المزاج الصباحي. كان فرحاً حين لاحظ أنه يوجد حيث هو، وبعد هذا مباشرة تنبه تماماً مرة أخرى. نظر حوله وتنفس بهدوء تنفساً غير عميق كما لو أنه سيختبئ في سكونه. ساد السكون ولم تكن هناك سوى خشخشة الريح في دخل من الشوك على بعد خمس خطوات. جلس المهرب وفكر فيما حلم به. إذا كان لكل شيء يقع هنا معنى؛ فإن للحلم أيضاً معنى. تجاهل المتصارعين مباشرة؛ فقد كانا

يتصارعان في المركز بكل وضوح. كانت الشاة هي ما يزعجه أكثر. وكذلك وقبل كل شيء المال، وهنا تحس مثلما في الحلم حسو المعطف ليتأكد من أن كل شيء ما زال في مكانه. مسح يديه على وجهه كما لو كان يفسله. وحينما أصبحت السماء مضية فجأة، توصل إلى قرار: سيواصل طريقه، ولكن فقط بكروفة، وقبل ذلك عليه أن يدفن المال في هذا المكان. كان واضحاً له أنه في مثل هذه الحالة يصبح من الذكاء أن يرجع، ولكن اعتداده لا يترك له مجالاً ليفكر بجدي في هذا. حتى الآن لم يحدث شيئاً، قال لنفسه، وهو يعرف أنه لا يستطيع تسمية سبب محدد يضطره إلى العودة. ربما لو كان الطريق أطول، ولكن أن يفشل في هذه الرحلة الطويلة التي تستغرق يوماً واحداً، فإن هذا لم يكن موضعاً لسؤال. ماذا حدث بما لا ينبغي له أن يحدث في المرات القادمة؟ إنه يدعي لنفسه ليلاً هذه المنطقية الجذوبة، وأنه لذلك معني برقابة مقتحميها، ولكن عليه ألا يزعج للاختلافات الصغيرة من المعتاد، وإنما أن يعد نفسه لذلك.

فتح حشية المعطف بخطوة الجيب، نظر حوله وباستمرار مثل لص، ثم أخسرج ردم المال التي وضعت في أكياس بلاستيك. وجد بين دخل الشوك أرضاً لينة، حفر فيها حفرة ضيقة وغطى الزرم بصخرة منبسطة كان قد رآها مباشرة بعد قراره هذا، هكذا مباشرة حتى أنه فكر في أنه ربما أخذ قراره هذا فقط لأن مثل هذه الصخرة وجدت بالقرب منه. ويساعدة تأكد من أن كل شيء يبدو طبيعياً، وأن الصخرة لا تكاد ترى بين النباتات. وحينما هندم المعطف مرة أخرى، شعر بأنه تحرر وأنه خفيف وكان دفن كل مخاوفه مع المال. إذا ما التقى الآن بأحد سيستقدم منه دون تردد ويبدأ حديث دون مصابيح ويرى نفسه وكان لا خطر منه. أصبح واضحاً له أن هذا المال كان سبب كل التهديدات. ولأجل هذا كان إيمان كل مشوار يركز على أن يلتقي ما أمكن بأقل القليل من الناس. دائماً كان هذا ما يهيمه، ولكن ولأن الطريق كان قصيراً ومشوحداً؛ فإنه لم يشعر بهذا قط. الآن أصبح مرة أخرى متحكماً في مصيره، وأصبحت الطليحة حوله عبارة عن فقرة قصيرة بين الحدود الحرسية بالجند من كلتا نهايتها، ولا يطأها بسبب حقول الألغام إلا الغنابلون. وهذا ما جعله والثاء؛ فنزل من على الصخرة بل واستطاع أن يرى الفراشة الصفراء التي تبدو وكأنها حولة حية للريح أرسلت على طريقه.

ترجمة: عبدالسلام حيدر

فصل من رواية: „Im Grenzland“ (pp. 9-20).
© Verlag Jung und Jung Salzburg und Wien 2001.

«وتلك عادة الله في العباد والبلاد»

رحلة إلى مصر: ميرال الطحاوي والحب

كانت الصور باهتة. والأشجار أصغر مما هي عليه في الأحلام. أين أنا؟ في أية حكاية أتجول؟ وسط أية صور أدور، وكان هذه الصور قد خرجت مني إلى ذلك الجزء من الحياة الموجود في مكان آخر ليس لي، في مكان يختلف تماماً عن المكان الذي كنت لتوي فيه قبل بضعة أيام.

أنا في مصر. لست وحدي، رغم ذلك فإن السكون يخيم بغرابة على المكان من حولي. وكان أحدهم قد قام بإزالة كل الوجوه والسيارات والشوارع والحيوانات والضجيج، وكل أصوات الأطفال والعيون والأفواه التي تلهج بكلمات أجنبية من كواليس المشهد الذي أعد لتوه. على معبر حياتي التي أصبحت الآن قرية جدا مني تمرق صور وتمتحنني كاتبة، امرأة، أما شابة، بعينين واسمتين، إنسانة تتسم بالنعومة والقوة في آن واحد. إنها ميرال الطحاوي. وفي الصور تظهر جدة، جلستها. جلسة. تقول لي: "جدتي". لم أر في حياتي غيباً أجمل من هذا.

بيت جدتها خاو. تقودني الكاتبة عبر الغرف الساكنة. السجاجيد ما تزال موجودة. تراب ناعم في الكؤوس الكريستالية القديمة الرقيقة. من العدم يقدم الحفم لنا شايًا وسكرًا في صالة البيت. في الخارج، خلف السور رنين للأصوات المارة بتعجل. الأرض رطبة، والحديقة قطعة أرض مستقلة. رواية «الحياة» تزحف نحو. يعمل واقع اللغة عمله. الأشياء موجودة هناك حيثما يندر عادة أن يوجد البشر. أعرف الآن أنها ليست مجرد أشجار الطفولة. إنها مناطق الذاكرة. يلغني شجن شديد وأغنى حاملة بحق. سنكتشف غرفة الليمون على الفور، سنراها حالاً، الأسوار عالية، لكن الجزء الخلفي من الحديقة المحاط بأشجار فاتحة اللون، يفتح ما هو متاح للعينين، وأنا أعرف أنه يمكن هنا للصور التي تتشكل في كتابه ميرال الطحاوي إلى عالم الحروف، أن نحيا. وأنها أصبحت واقعاً ملموساً.

هنا في مهد طفولتها الأصلي، البداية ممكنة. إلى هنا ترجع كاتبة، هنا تجري أحداث الحكاية. هذا الإحساس المستمر الدائم، إحساس القفز من عجلة الزمن، يبدو أنه يحمل سائلاً داخله يتحدث إلي، يتحدث، لا بالكلمات، لا، بل بالآخري بصمت، بسكون متحفظ، يمكن ترجمته إلى أدب. ترجمة الذات، العبور. مقروء، ملموس. لا يحتاج أي من قراء ميرال الطحاوي الأوروبيين سواء كان إسبانياً أو فرنسا أو إنكلترا أو إيطاليا أو ألمانيا، إلى التواجد في هذا المكان ببصره أو سمعه أو حاسة شمه لكي يشعر باللفة في كتب ميرال الطحاوي. وهذا ما يميز بالطبع نصاً ناجحاً كرواية «الحياة». ليس هناك موت في الأدب، أكبر دليل على ذلك هو أن أكثر الكتاب الذين تعرض مسرحياتهم على مسارح هذا العالم هو وليم شكسبير المتوفى منذ زمن بعيد جداً. وليس في الأدب ضرورة أيضاً إلى الإمساك بشيء والتمسك به: الأدب بطبيعته عبارة عن حركة للامرئي ضد المادة التي تستطيع بدورها (ويستمتع عليها) أن تكون موجودة، وفي النهاية يمكن إرجاعها إلى الفراغ للخلص. هذا بالنسبة لي هو أجمل أنواع الاتصال الأرضي،

أجمل صور التواجد. (لا بد لكم أن تصدقوني لأنني أغلقت عيني هناك تحت أشجار اللانجو، ولم يكن هناك ثمة أحد سوى الهواء الذي احتضنتني، والذي يهمس لي الآن، على طاولة مكتبي في باريس في الطابق الثامن من مبنى قديم فوق أسطح مدينتي، يهمس لي بالنص الذي أكتبه ويحرك القلم في يدي مثل رافعة صغيرة لتحريك الذاكرة بتكليف من تلك المرأة الغائبة الحاضرة، هذه المرأة التي تقودني الآن، المرأة الغريبة عني والتي لم تعد في النهاية غريبة عني قط، جدة ميرال الطححاوي).

هذا التخفي الجيد يتيح إمكانية عدم لزوم تواجد الكاتبة في هذا المكان، مكانها، في بيت الجدة التي ماتت منذ زمن بعيد. ليس من الضروري أن تكون بوابة البيت مفتوحة.

يمكن للصور أن تبقى معلقة في مواضعها المعهودة منذ عقود. في الجمل تتفتح الأشياء هناك، وتزهر الأشجار، وتتصاعد بخار الشاي. لكن ما المغزى من وراء ذلك؟ أية لغة؟ ولأم ستؤول الكتابة، عندما ترفق الحديقة من النسخ، عندما تحتفظ بحكاياتها لنفسها (عندما تحمي نفسها)؟ يرافقتنا مخرج اللاتي شاب إلى بيت الجدة ويصور عن قرب لقطات لصور الأعراس الموجودة هناك، أجيال كاملة من أفراد العائلة، حكايات وأحلام، وجنات سيدات مكشوفة، ربما قبّلت سرا قبل برهة من التصوير، ورجال فخورون، نعم رجال فخورون.

يصيبي غشيان أثناء المشاهدة. أثناء مرور

المصور السينمائي على الصور. يبدو لي وكأن ما يحدث سرقة، سرقة لمكونات الحياة. أخرج. أستم راحة القتل. أقول لنفسي ليست هذه سرقة صورية، إنها سرقة مريضة، إنه ينهش وينهش في الصور ويسلبها عديمها الجميل. والصور تقف بلا حول ولا قوة. تحتاج الصور إلى من يحميها ولكن لا بد لها أن تكون بالضبط على هذا الحال: بلا حول ولا حماية.

لكن السارقين في أيامنا هذه أصبحوا من هذه النوعية، لقد تحولوا إلى محتالين، دون أن يعرفوا أنفسهم بالتحول الذي جرى لهم.

بعناد رحمت الأشجار الواقعة هناك في تلك الحديقة التي لا أعرفها نحوي. رايت أنا أيضاً مواضيع تسبق الرواية فاطمة. وعرفت مرة أخرى أنه من الممكن أن يكون مني عدة أشباه في هذا العالم، هنا كان بإمكانني أن أقضي طفولة كاملة في تسليق الأشجار. اليوم تتحدث ميرال عبر

صمتها. تبين اليدان المعنيتي بهما الطرق التي سارت فيها الطفلة في الماضي. طرقها الخاصة؛ طرق الآلام من أيام الطفولة الجميلة البعيدة. تتخطو بسرعة وحزم ودون خوف من الأرض المبللة، بغوص الخلاء ذو الكعب العالي (من إيطاليا) في ملكة الطين، يبدو متسخاً ورائعاً، لكن السيدة التي ترتدي الحذاء العالي لا تنتهى لذلك مطلقاً، لقد رأت شيئاً في مرعى بصرها.

الآن الملح أن هذا المكان مهجور، وأن لا أحد يعيش هنا. لا أحد يطبخ في هذا البيت، ربما يُعد الشاي أحياناً للضيوف، وحتى إعداد الشاي، ربما لا يتم هنا، ربما يحضرون الشاي من أحد المحاريق للجاورة بسرعة والسكر موجود في خزانة المطبخ بجانب الفانجين والصينية المستندة إلى جانبها.

وُصمت لنا وسائد على المقعد الحجري للفراندا حتى لا نشعر بالبرد. هناك إذن بستاني، يعتني بالأشجار والنباتات في صمت. يحوم كليه تحت أقدامنا. يبدو البستاني الذي يعمل بيدين عاريتين أيضاً وكأنه قد قفز من صورة (كالمعتاد في الأماكن الغريبة التي تتلأأ فيها العين بيهام المجهول، أظن أن كل ما يمكن رؤيته عبارة صورة تشكلت في الخيال). ولأنه يرتدي الآن عمامة كبيرة ملونة على رأسه، وانزلت نظرة إحدى عينيه إلى الجانب، ولأنه علاوة على ذلك يصرخ قليلاً، اقتربت عدسة السينمائي الألماني منه، وطلب منه أن يمر عبر المشهد، لكي يسلم ميرال الباحثة، العائلة مفتاح البيت في مشهد



ماريكا بودرونيش، تصوير: Jürgen Bauer

تمثيلي. في البلد يبدو أن الأمر لم يضابقتها. لكن عندما دخلنا نحو الجزء الخاص بالباب من الضيعة على الناحية المقابلة من الشارع لاحظت الغضب التامني داخل مرافقتي وضممتها إلي على الفور. كلانا أخرج بعض الشتائم في نفس واحد. لا ينبغي للمرء أن يهدي صور. ينبغي له أن يهبها. لا بد أن يحتفظ بها مقدسة وعند تسليمها، مناولتها للآخرين. كيف يمكن للمرء أن يحكيها؟

فجأة أثناء سيرنا داهمني تصور بأن روح الجدة تصحو هنا وأنها سترسل طائرًا يخلع ذاكرتنا وأعيننا، خيانتنا للصور. لكن السباب يجعلني أشعر بالتحسن. عن غير رغبة وبأنفي فتانين تشعران بالإهانة تتسلم المفتاح من البستاني وتظهر وجهتي الطين غير الجميلين. في أحد أعمال نجيب محفوظ هناك عبارة تقول "أقرب ما يكون الإنسان إلى ربه عندما يعيش حرته بحق". يصعبي صدى هذه الكلمات طوال رحلتي. لحظات كثيرة متماثلة

العين هناك مساحة كافية للفعل الذاتي، الذي يتوجب العثور عليه الآن. ماذا يريد فعلي الآن؟ ماذا يريد تصرفي؟ ماذا يريد وجودي بجانب الآخر؟ كينونتي؟ حاضري؟ يبلغ حين الفتاة فاطمة التي حكّت لنا في «الحياة» عن قمل النوم ونظرت باحثة عن الضوء في البشر، متتهاه في «الباذنخة الزرقاء».

أين هي تلك الأشجار التي تهب السلوى؟ "كلما تقدما في المشى فسوف نشاهد أشجارا لا حد لها، حور ومستكة وكافور وأكاسيا ويان وتوتة عتيقة تحتها زير فخار ينقط في طست نحاس". كما جاء في رواية «الحياة».

يتوقف تسلق الأشجار، لا بد له أن يتوقف في يوم من الأيام، لكن التحديق في الأفق وربما البكاء أيضا، يبقان. هذه هي هدية الأشجار التي يعرفها كل شخص منا منذ الطفولة (حيث لا تكون أشجاراً، بل أسواراً من الأغصان المتشابكة أو طرقاً أو أسواراً حجرية أو خيولاً وجمالاً).

تدرك الرواية التي أصبحت ناضجة حينها في التحول. لقد أصبح الحنين نفسه ناضجاً. إنها تعرف الآن أسماء الأشياء التي تريد أن تكونها. قبل ذلك كان هناك تصور مجرد عن شيء ما ممكن، شيء أخذ في الاقتراب، لكنه بلا اسم.

فالمرأة الشابة لم تعد تشعر بذاتها من خلال تأملها مثلاً للألب (الذي كانت الفتاة فاطمة ما تزال "تجملق فيه أكثر" في رواية «الحياة»)، بل صارت تقول: "أبي كان يريدني عالمة فضاء فربما اكتشفت أشياء مبهره وأن يطلق اسمه على مجرة من المجرات، كان يفترض أنني صبيقرة، اضطرت أن أعتقد ذلك معه.

تعمل هذه السطور بين طياتها سكناً يتسم بالغربة والخفة. لكنه سكوت خادع سواء في الكتاب أو في القاهرة التي يسكنها الملايين أو الوقت الذي أحيشيه أيضاً. في مارس/ آذار ٢٠٠٣.

تسيطر الصفحات المكتومة للغة شبه قتالية على أحداثنا. الواقع هو ما لا نراه، وما يقلت من العين يكون أكثر قرباً إلى الشعر. والجميع يريد أن يعرف مني كيف أحس بنفسني كيوسلافية". الشعر موجود رغم ذلك بداخلي. وربما لهذا السبب بالذات، لأنني أستطيع أن أكون هنا يوسلافية مرة أخرى، أن أكون شخصاً بهوية لم يعد لها وجود في أوروبا. لكننا في مارس/ آذار، اقرب وقتنا في القاهرة من الانتهاء. (وكما يقول الأندلسي: "وقد علمنا أنه لا بد لكل مجتمع من افتراق ولكل دان من تاء وتلك عادة الله في العباد والبلاد، حتى يرث الله الأرض وما عليها وهو خير الوارثين").

في الإسكندرية الشوارع مزدحمة بقوات الامن وفي القاهرة أيضاً. حرس من العسكر على الارصفة. إنه التاسع عشر من مارس. أمستشر غربي بوضوح، وأحس فجأة بالم في

تجملني أعاد التفكير في هذه الجملة. مثلي مثل رواية «الحياة» أريد أن أعرف كيف يبدو المنظر خلف السور، ما هو الخلف؟ وأحب أيضاً "تأمل الوجوه الناعسة، وكان الأرق كثيراً ما يصجرني". في القاهرة لا يأتي النعاس حتى آخر الليل. أقابل أناساً كثيرين. نساء عنيذات. يحملن أسماء جميلة صافية كما في الأحلام. أسماؤهن هي عالية ريان (وهي تحمل بالرمز الناعم ورام الله الحرة في المستقبل)، وإيفيزا من شارع محمد مظهر (إنها تحفظ القرآن أكثر من كثير من سائقي التاكسي في القاهرة)، أو في الخديفة الساكنة لحيالاتي، شجرة الدر (الملكة المعتدة بنفسها، والتي مُمِّي أحد شوارع حي الزمالك باسمها) والتي تبدو لي مألوفة جداً وكأنني عشت في عصرها.

يتركني النوم في القاهرة أنتظر، لكنه يأتي رغم ذلك. يمكن سماع أصوات السيارات على البعد. بين اليقظة والنوم، يمكن أيضاً أن تكون هذه الأصوات هي أصوات البحر وأجسدي لست في القاهرة، ولكن على كورنيش الإسكندرية، التي سأذهب إليها في القريب العاجل. وسريعاً قبل أن تنقل العين إلى الصور اللامرية، تدهمني فكرة كيف يكون الصمت في القاهرة.

من الغريب أيضاً بعد سنوات عديدة من النسيان أن يجيء على بالي ابن حزم الأندلسي وكتابه «طوق الحمامة»، الذي يحكي عن الحب وللمحبين.

وأنا في سن السادسة عشرة أثناء رحلة مع الفصل المدرسي اشتريته من إحدى المكتبات مع كتاب «الأمم» لمارغريت دوراس. الحمامة والأمم. الحمامة والمجموع، بين الرحيل واليقظة، السفر والخوف، هذان الكتابان كانا لفترة طويلة بالنسبة لي نوعاً من البلاء. وككل الأشياء الكبيرة شهدنا تحولي الداخلي، الارتداد إلى حكايتي الخاصة عن الحياة، غرقاً في صمتي بطريقة جعلتني أنساها، رغم ذلك كانا حاضرين داخلي مثل فراشة شفاقة تختفي لاشهر طوال وتعود برقتها الممهودة إلى مكانها في الوقت الدافئ من العام.

هذا ما حدث لي مع الحمامة والأمم. تذكرت ذلك ثانية عندما سرت عبر شوارع القاهرة وأنا أقرأ «الباذنخة الزرقاء» ليرال الطحاري، حيث يوجد فيها مقاطع مقبنة من حمامة ابن حزم. كتب ابن حزم كتابه بناء على طلب من صديق منه وكان في وقتها وزير الدولة في العصر الإسلامي بأسبانيا.

تحكي «الباذنخة الزرقاء» عن امرأة شابة توصل، بعيداً عن كل ضمانات الحياة البدوية التقليدية، إلى حقيقة أن «الأمور بيد الله» وهذا هو الحال وليس الحال في الوقت نفسه.

هنا تستخدم الكلمات السابقة للجدّة في رواية «الحياة» وتتحول إلى فضاء خاص بالرواية. ماذا نفعل لو كانت السماء واسعة بالقدر الكافي لأبعد الأحلام؟ بقدر ما ترى

لساني. إنني أتحدث عن الأدب وقرار الحرب قد اتخذ منذ وقت بعيد. المخرج الألماني يريد أن يعرف منا دائما ماذا تعني الحرب لنا، وإذا كنا نشعر بالخوف. أشعر بالغضب تجاه هذه الأسئلة الشديدة النمطية. أريد أن احتفظ لنفسني بالصمت وأن يكون لي الحق في أن أظل طفلة أبدية تماما. أن نقبل بإعطاء أفكارنا توجهها جديدا وبأن تضع صورنا منا ولا تكون لدينا أحلام حقيقية، لا، بل ألا تكون لدينا أية أحلام على الإطلاق. أرغب في البدء في بيان لصالح ولشرف المتابع التي نتحدث منها ولصالح وشرف شواطئ أفكارنا وأقول: ليس هناك في العالم سوى الخوف والحب و:

- (١) جميعنا شيء واحد.
- (٢) هناك من كل شيء ما يكفي.
- (٣) يجب علينا ألا نفعل شيئا،

لا بد أن نكف عن الفعل.

نحن

نعم: نحن، نحن البشر لكن زمن البيانات قد ولى، حتى لو كانت هناك نفحة من قوتها، نفحة من السرية والثورة يمكن استشعارها في وسط المدينة بالقاهرة، في أحد أيام الثلاثاء، قام شاعر بمصافحتي، ثم جلس في مكانه ثانية ولعلمه

باصولي السلافية قام طوال ساحة كاملة بإلقاء أشعار ليرميتوف وتسفيتيفاف وأخاماتوفا (وشتينا من بروسكي)، وكان يعاود إغلاق عينيه بين الفينة والأخرى، وكأنه يقوم في ظلمته خلف الأجفان المغفلة بالتناجي مع الشعراء الروس، وكأنه يجلب هذه السطور من عين البشرية، التي كان بإمكانها التذكر، لكنها نسيت السلطة من كثرة التسلسل.

الآن، لم نقتد ما هو جوهرى. كان هذا هو الحال دائما. أرغب في أن أكون هناك (وأتذكر بعد عدة أشهر وقتي في مصر بدقة تفصيلية) أن أكون هناك امرأة، دفعت آخرين للحلم من خلال كلمة واحدة

ربما الشعر العالمي
أو حكومة العالم
أو الصورة الأصلية
أو...

نعم ولكن ما هو الحقيقي وما هو الشعري بقدر كاف في هذه الأيام حتى يمكننا أن نتوجه إليه - هذا الذي يبدو في

اللحظة الحالية غير مرئي - لكن ليس للأبد؟
لماذا نمتلك عندما يكون بإمكاننا الحكي؟
لماذا نطلق الأحكام، عندما يكون بإمكاننا الفهم؟
لماذا نفصل، إن كان بإمكاننا القسمة؟ لماذا نسال في حين أنه من الممكن أن نكون نحن الإجابة؟

ربما لأننا الشيشين في ذات الوقت، السؤال والجواب. هل يوجد في ظل هذه الشروط من يرغب في البدء في حكم



سير سميث

Arie Smit: Temple Ceremony, 1957, 31 x 39 cm.

Oil on canvas. Reproduction from the catalogue:

Exploring Modern Indonesian Art.

The Collection of Dr Oei Hong Dijen.

SNP Editions, Singapore 2004.

العالم؟ شخص
يؤمن للجميع أنه
ليس من
الضروري أن
نضرب لكي
نشر. ربما نعم؟

أرغب في عناء الهواء الطيب الجميل وأن أجيب بكلمات
ميرال الطحاوي: لا بد أن يقرأ كلانا الآخر، إذا كنا نرغب
في التفاهم.

ترجمة: أحمد فاروق

جرى اللقاء بين ماروكا يودونوتيشيش وميرال الطحاوي في إطار مشروع
الديوان الشرقي الغربي بإشراف معهد غوته الألماني بالقاهرة والزساعة
العلمية ببرلين وإدارة مهرجانات مدينة برلين.

www.westoeisticherdian.de

نصوص

أسماء أخرى لاختوتك وأقاربك، أسماء لها الحروف العربية التي تنطق بصعوبة كاسمك، وأسهم تشير إلى أنهم «مطلوبون» أحياناً أو أمواتاً، الباب الذي عبرته أوقف بعدي ثلاثة كانوا يجلسون علي مقعد الطائرة خلفي، يضمكون طوال الوقت ويتحدثون بلكنة أعرفها، الوجوه الضاحكة في الممرات البوليسية تصوير باهتة ومرتبكة، أراهم يخفون خلف حاجز ما ولا يخرجون، ربما يتوارون في غرف أضيق بلا نوافذ لتتهدم عليهم الأسئلة، أركض أسرع، خالمة خلف كل حاجز حلالي، وسترتي، وكل الحلبي في أذن، أفرد الأوراق مرة بعد مرة وهم يتعلمون إلي من خلف نوافذ راجعية معتمة.

"من أين أنت" أفرد أول صفحات هويتي وأقول: "من هناك" أقولها بمرارة "من هناك" حيث تجلس جدتي على فروة صوف لتحكي عن جمال، وهوداج، "وبلاد تشيل وبلاد لحط"، غز في صوف أو قطن الأرض الطينية وتكمل حكايتها عن قوافل كانت تعبر من الشرق إلى الغرب حاملة صابون نابلس أو بن اليمن ولا تعتبر عرات مائلة، يمضي العابرون خلفي بلكنة إنجليزية أو فرنسية ومازلت أدخل في معاطفي واستقبل الصقيع بأوراق يتفحصونها بعناية، أحصل حلالي في يدي واستقبل حاجزاً جديداً وأفتح حقائبي على مزيد من الأوراق وأحاول أن أبسم "كاتبة"، أنا كاتبة جئت في مشروع يسمى «ديوان الشرق والغرب». "لا أحد يمعطني أذنه لاحكي له. كان هناك رجل يسمى «غوته» كتب ذات يوم ديواناً عن بلاد كانت تسمى «الشرق»، الطريق الذي قطعته قوافل جدتي يعبر فيه الرحالة وقوافل الحرير والعبيد والبهار ومزارع القطن المصري والبن اليمني والشاي الهندي، المطارات الغامضة بالذين يروحون ويحبون بسرعة، لن نلتفتوا إلى فتاة عربية كانت تجلس في ركن بعيداً في مطار فرانكفورت بعد أن فشلت في أن تسلم تذكرتها من فرانكفورت إلى برلين لأن اسمها لم يكن بالواي Tahawy، كما هو في وثيقة سفرها، بل كان بالأي Tahawy، وفشلت أن تقنعهم أنه واو ياء بالعربية، الحروف العربية الغامضة التي ملأت كل كتبها وأوراقها تتراقص في الحقبة إلى جوار حكايات جدتها وهي تقول لهم مرة بعد مرة: "من .. هناك" أنا من هناك حيث يطل «الهناك» بعيداً وضبابياً، أبعد من بيت

شباك مسيح بالأسئلة

شباك صثير معشوق بالحديد يقضون خلفه، شباك مسيح بالأسئلة أنت، أو أنا، نفث خارجه، فلماذا تري الشارع وبيتك، وكل فضاء أرضك ضيق، وأن تلك النافذة خلفها

موظف بلا ملامح هي العالم والغشاء المطلق بلا حيز يسعه، أروح وأجبي فتكسب لكنته صيغة عسكرية وهو يسألني أن أعيد كتابة اسمي، واسم جدي آلاف المرات، مرغم - أنت - على تدوين آلاف التفاصيل بدءاً من فصيلة دمك، ورقم تأميك الصحي، وعدد أولادك، وقسيمة دخلك، وموقف جهة

عملك من سفرك وسماع الأجهزة الأمنية بمغادرة البلاد، وخطاب الدعوة، والجهة المضيفة، والعنوان المستقبلي فترة الزيارة.

"سنة أسابيع" أؤكد ليس أكثر من ذلك، لكن الشباك الضيق لا يفتح قلبه ويعطني وشم التأشيرة المنتظرة.

قبل أن تسلمين المطارات الطارات إلى «قرين» آخر، شباك أضيق لا يتسع إلا ليدي وهي تمتد بأوراق مخومة موقفة، يستقبلونها بتوحش، فاشعر أن عالمي ضيق وأن حجرة بوليسية مسيجة بالحديد من كل الجهات هي العالم. الحجرة ليس بها سوى شباك متعال، أقف أمامه كل مرة بارتباك محاولاً أن أثبت ثقة تضام أمام بناء قزم يتعاطم عليك كل مرة، يتفحص هويتي، تأشيرة البلد، حروف اسمي، مزيد من الأسئلة المجاب عنها سلفاً وأنا أمد يدي بدعوة الأكاديمية العلمية للفنون في برلين أو كلية الدراسات المتقدمة وأنظر.

شباك في ممراته سترى صوراً لأناس يشبهونك لهم الملامح نفسها، سمرة مخيبة ووجوه تألفها، محمد وأحمد أو



ميرال الطحاوي، تصوير: Piotr Kowalski

بامرأة واحدة؟! أنت مترجمة فهل تعتقدن أن الأدب العربي يمكن أن يُقِل من الثقافات الأخرى؟!

الأسئلة التي تنتج علامات استفهام أكثر اتساعاً معقوفة على حيرتها تقف العلامات أمامي قايماً من أول السطر الإجابة على أسئلة لم يسألني أحد عنها... كانت مهرة ابنة سلاله شريفة، كانت تسير في الشوارع الضيقة فتعني لها العجايز: "يا بنت شيخ العرب يا أم الجبين معطر يا بنت شيخ العرب يا أم الحزام مقصّب". كانت مهرة تبحث في أوراقها عن إجابات لأسئلة كثيرة وكان جدها يقف على الطريق ويوقد ناراً للعربات التي تسير متجاهلة ناره، كان ينبع شياؤه وتحدثت بغير عن سلالات الخيل، ونيرانه التي تعرفها القوافل الحارة، القوافل لم تمدّ ثمر، مرت الأيام وظلت مهرة بضمير من أرق تكتب في الليل مواجهها وتحكي... كان فيه...".

المرح المثلّج بالمرحجرين لم يعرفوا أنها لا تعرف قط أن تحجب عن الأسئلة ولا السيدة التي وقفت بمواجهتي حانقة "لماذا لا تحيين عن الأسئلة، لماذا تحكين في أشياء خارج الموضوع، ألا تستطيعين الفهم؟!" كانوا ينظرون إليّ وكنت أنظر إليهم وحلّ الصمت ليوارى ارتبائي... قلت ربما لأنني تلميذة بليدة، ربما لأنني خارج الموضوع بالفعل، ربما لأنك أيضاً لا تستطيعين فهمي، إننا نحتاج إلى من يشرح لنا أننا وأنت معاً. الصنفين لم يكن حاراً والخيوط التي انقطعت بين الإجابة والأسئلة لم تعد تركني. كنت أحب حصّة التعبير لأنها بلا إجابات ولا أسئلة، أمسك القلم وأكتب، أخرج عن النص لأنني أنا الذي أكتبه، أكتب في المتن: "كان هندي أحمر يجلس فوق جبل من الذكريات، لم يعرف أرقام الشوارع، ولا خرائط المدن ولا دقائق ساعات ضخمة، كان يقضم روح نبذة عباد شمس ويراقب زوايا انحناء الضوء على كتفيه وهو يدور بحثاً لجسده عن القمامات السكنية ثمة غيلون في فمه يطلق دخانه ويتأمل المشهد ويكتفي بهجة الأسئلة...".

السيدة مورجان تودعني بزهرة عباد شمس، وتبذل حزينة لأنهم لم يحتضني كما يجب.

فرانكفورت التي تهز لي عباد الشمس مع السيدة مورجان تضع صورتي إلى جانب "إيتل عدنان" في البسوم القراءات. "إيتل عدنان" كانت تمد لي يدها من الإطار وتشير إليّ... هناك، ثم تقف في مواجهتي وترتل قصيدتها.

من نحن...؟

نسل قبيلة، ضطيع، ظاهرة عارلة

أمرسافر مازل يبحث عن يكتشفه...؟

أين نحن

هناك ثمة أين لأننا بكل عناء مجردون

جدها وأعمامها وأخوالها، أبعد من مساقى الطين وحقول القطن وهوداج الجص، وأحلام الرحالة.

تقف هي الآن على نوافذ ضيقة يطل منها رجال ينظرون بصلف ولا يكترون بمحاولتها المستميتة لتثبت أنها هي بعينها من لها تلك الأوراق التي يبدعهم.

عياد الشمس

الأسفار العديدة التي كنت أشتتها في طفولتي علمتني محنة أن تكون عينة نموذجية لسوء الفهم، أنا امرأة عربية صغيرة، بالإنجليزية ركيكة، تعلمت في مدرسة، كانت في الأساس مجرد توتة في فناء بيت جدي، ثم صفوا حولها عدة فصول طينية، الصغريات اللاتي راقتني فيها، كن يأتين من قرى بعيدة، يخلعن أحذيتن البلاستيكية الملوطة بالطمي والروث، وتلحق معاً في فسحات الدرس، نلتهم الحبز المقدس، وجلود البطاطا المشوية. هناك خبأت في جيوبي كل حلوى الحكايات القروية وصمرت أكتبها، لم أعرف أية مهارات أخرى، لم يعلمني أحد كيف لعب الكروكيت أو التنس، ولم أشرب سوى الشاي الغامق بلون الكحل، ومازلت أحجل إذا قال لي أحد: "أنت جميلة".

البيت التي تسكنني صار عليها الآن أن تحمل حقيقتي من طائرة إلى حافلة، وأن تجلس على مسرح ما وأن تقرأ من كتبها التي صارت برمر يصعب فك اللغات التي انتقلت إليها، لكنها كلما صعدت إلى المسرح كانت تقص نفس الحكايات التي تعرفها... (كانت فاطمة ذات جدائل طويلة، تسكن في بيت ذي أسوار عالية، وتحلم أن ترقص مع العنجر، تسلفت فاطمة السود عدة مرات، انكسرت ساقها عدة مرات أخرى، سقطت في البئر، صارت تنج من خصلات شعرها خبأً وتجلس لتكتب...). ميسالونها بعد كل حكاية بإلحاح... "أنت من البلد كيف سمعوا لك بالكتابة؟! أنت مسلمة فلماذا لا تضعين علي رأسك حجاب؟! أنت عربية فكيف تسافرين بمفردك؟! أنت أم، تتركين طفلك؟! علامات الاستفهام التي تقف بمواجهتي، افتادها بمزيد من الحكمة. كانت ندى ابنة أسرة يطلقون عليها قبيلة، لبست ندى أكثر من غطاء رأس، كانت تحلم بأن تكون فرائشة، سقطت في طيرانها من على أراجيح كثيرة، في وجهها عدة ندبات واحدة حين خرجت من البيت دون إذن، وأخرى حين كتبت في أوراقها شعراً عن رجل تحبه، وثالثة حين قررت أن تقص صفاتها وتهرب مع العنجر. الخمس ندبات عميقة في روعي ولا أجيّب على الأسئلة... أنت كاتبة فهل تثير الكتابة أوضاعك الاجتماعية؟! أنت متزوجة هل يكتفي الرجل العربي

في حديقة منزلك في "روزاهالد" حيث جلست ترسم كنت تبوح لي بسررك، (كل الحكايات كانت عن نفسي وأحلامي، ورغباتي السرية وحزني المرير الذي عانيته).

وحتى هذه الكتب التي حين كتيبتها، كنت أفكر بأمانة بأنني كنت أصور مصائر غريبة وصراعات بعيدة عن نفسي تغنت بنفس الأغنيات وتفتت الهواء نفسه وعبرت عن ذات المصير... مصيري أنا 'هل هذه عباراتك أم عبارات أخرى من روزاهالد، وأنا أحمل كاتالوجاً قديماً يخصصك عنك لكنني لا أراك، تبقي روحاً هائمة في معطف ساحر أدخلني في عالمه مرة ولم يخرجني من جيبه بعد... أبحث عنك في عيون أطفال كلكتا وأرقه دلهم وجيبور فأجندك هناك تحت شجرة ماء، حافي القدمين، ومتعباً ترده لي قصيدة حفظتها عن جدك ذات يوم:

انتصب الآن! المساء يأتي، والشمس ترحل..

مد يدك اليدين إلى الأعلى..

ودع يدك اليسرى وعينك المارسة

وذكرى نيران الحب... للتلحين الأصغر سنًا

أمد يدي لألوح لبرلين وفرانكفورت ولغرف كثيرة حللت عليها ضيقة، وحدها كانت رهرة عباد شمس في كاتالوج رسمته تلوح لي بهدوء وتودعني لأراك حيث هامت روحك طليقة... هنا على أشباح نهر 'رام' أو في أرقعة راجاستان وأحمد آباد ويومباي ودلهي. نحن نسكن حيث تحمل أرواحنا وليس في بيوت عبرناها وقالوا عنها بيوتاً. في شجرة 'بان' فارعة تحت نافلتني في دلهي حلقت وكنت حاضراً، ولم يكتب أحد رغم ذلك هنا ترقد روح 'هرمان هيسه'.

الضيقة

يدقون البن ويسلخون الضبان ويطلقون الروائح ويقولون "حقه"، يحكون الأساطير عن الخزانات الخاوية وعار استقبال الضيف بلا سفع دم اللبiche. في المطابخ الضيقة يهرولون بابتهاج. تخرج أمي كل ألبستها المخبأة في الدواليب وأكواب عرسها وتبالغ في هندمة بيت جدي كي ترى 'الضيقة' من شقوق البوابة القديمة آثار قرواقل كانت تروح ونحوي ويقايا قطع من الخيل وأحواش مهدمة، شهدت لسيال طويلة من السم. في كل فناء كان ثمة بيت صغير يسمى 'الضيقة'، أي باحة الضيوف، حيث يرقد غريباء كثيرون مروا على بيتها، تجار خيول، ورحالة، وأبناء عم، يتحدثون بحماس عن 'حق الضيف' حتى قرأ أربعون ليلة ثم تصبح له حقوق أخرى لأنه لم يعد ضيفاً. في البيوت الأكثر تمدناً، يصبح البيت كله باحة لاستقبال

أين أنا الآن؟! في 'كالف' أم 'كلكتا'، 'كالف' التي رحتها مستنشة بحضورك فيها أم أرقه دلهم الضيقة كي أجندك فيها؟! المراكب التي سيرتني عبر برلين، فرانكفورت، هي التي سيرتني إلى مدينتك، 'كالف' التي تحفها جبال الألب السويسرية الألمانية، ألب رمادي يحف بالمدن الصغيرة 'كالف' أيضاً تهوى الذهب، وفي المدن الألبية يتخفي الصناعات الماهرة بحبك الذهب والبلاطين والماس حول الأصابع والأعناق. أجلس في البيت الذي حلدتني عنه، موقد من الخشب ومذقة ومكتبك، كانت بين يديك "مقل/ طفلة" "روساهالد" المربضة، الغير قادرة على المشي، أحملها معك فستفرط كل حبات براءتها ونحبو خلقك، تدلخني معبدك الصارم، حيث أوزارك تحت ألواح الزجاج مخبأة من يد الزمن، مسرحك، خطوطك الواجفة، ومسدس حاولت مرتين قتل نفسك به ولوحاتك التي رسمت فيها أنفك للمحدد الصارم، وقبعتك المبللة بأسفار بعيدة، كلما حملنا الخلقاب - أنا وأنت - كلما اكتشفنا أننا نرحل لنلاقي بعضنا البعض، في 'كالف' مدينتك أبحث عنك! وأشعر أن ثمة عقدة في خيوط شعري قد تعقدت في معطف قديم في صوان ملابسك، تحمل روحك في أجساد كثيرة كما تحمل روحي في جسد فاطمة المكسور في الحياء أو وجه ندى المخدوش بجروح الباذخانة الزرقاء أو في ألق حزين مهزوم في عيون 'مهرة' في نقرات الظياء، أصبح امرأة تتلبسها أزمان لم تعيشها فيصدقون في ويقولون: "من أين أنت؟" أشير إلى بعيد وأقول: "من هناك"، وهم لا يعرفون مثلك ما قاله غوته إن الكتابة جزء من الاعتراف العظيم، أتركك وأعيد الطرق على بابك في دلهي حيث يجلس 'سدهارتا' يتأمل روحه في شجرة توت كانت على باب بيت جدي قبلهم. أرحل مثلك في بلاد صارت بعيدة، بلاد كانت تخفف أناساً حلت روحيهم في جسدي وأقول: "الكتابة سيرة روح"، الكتابة بشر يتلبسونك وتدعي أنك تكتب عنهم فتكتشف أنهم يكتبونك.

تلصص عليهم وهم يزينون تاريخهم البعيد بالعزلة ومحاوله فهم فضاخ الحرية والجسد المرقق في عوالم ضيقة، فيفوضون سر عزلتنا ويمدون لي شعورهم في آبار بعيدة، أتساق الضمائر وأكتب فأجندك تردي عمامة شيخ سوداء وتخرج لي من جيوبك، جيوب الساحر ذي الكريات الزجاجية، وصاياك عن ساداهارتا، وذئب البوادي.

"إن العالم يبدو جليلاً ويشير الدهشة حين يكتشف توحده وترابطه الإنساني خلف أفتنة العرق والجنس والتاريخ والفقرات البعيدة."

الأعلامي في مصر مختلف تماماً فهي لم تشاهد صحفياً يجلس مع الكتاب من قبل على المقاهي؛ ويدون أخبارهم بهذه الطريقة سوى في مصر! وأن عليّ أن أسلم مرة واحدة فقط يسدي، بعد ذلك أكتفي بهز رأسي، إذ تصبح هذه السلامة الكثيرة عادة غير حضارية، وأنها كانت توتر بشكل حقيقي لأن أصحابي الذي يقولون عليها أنها تشبههم كانوا يربكونها، فكونها ليست الملائية تماماً أو أن أصولها يومية لا يجعلها تشبههم!

كانت جدتي هناك تطحن البن، وروائح الطماخ تأتي من خلف البيوت الواطئة البائسة وأنا أسير في الشوارع باحثة عن أرقعة لأناس أعرفهم لبنانين أو أتراك، أو عرب، لا يتجاهلونني وحتماً يسألوني من أين أنت؟ وإذا ضعت في شوارعهم فيستطوعون بوصف تجذبات الطرق ويتركون أشغالهم ليرسموا لك أرقام الحافلات، وأماكن التسوق، وأرقعة الشراء، وسيدعونك بفضاء ولن ينفصوا إليك بكتيبات لتبحث بنفسك، ولن يتركوك تضيع في الشوارع لأنك تأتي من بلاد مختلفة يعرف فيها الناس شوارعهم بأسماء جيرانهم وحوالياتهم وليس بالأرقام، ولن ينصحونك بزيارة شعب الأنكا أو قدام المصريين في متحف ما، لأنك ستسرى ألواح هامورابي وخزائن بابل وقناع توت عنخ آمون، وجثث كل ملوك الأسرات في توابيتهم يشعرون ببرد غربة ما، وتشدثون عن رجل من طيء كان يذبح كل ليلة نعمة من نماجه كي لا تتج ذئاب طيء أمام خيمته جامعة ولا يكرمها، يوقد نيران دله ويترنم بأغاني جدتي:

"بعد أبوعين لبة ياغربي صرت من بيتنا"

الضيف، ثم غرفة تكسب أسماء كثيرة .. حجرة الضيوف والمسافرين، نفتح له الصوامع المعلقة، وغد الليالي في احتفالات مهرجانية، وإذا أردت أن تهين أحداً فغيره بضيفه أو أنه لا يستطيع القيام بواجبه وإكرامه.

أمي هي التي أسمتها الضيفة ربما لأن اسمها كان غريباً ولا تستطيع أن تقول لها كل كلمات الشرح التي تعرفها وتستقبل بها ضيوفها، مثل: أن الليت بيتهم، وأنهم شرفونا وآنسونا ونورونا، إلخ .. كما اعتادت أن تقول. تكتفي أمي بوضع يدها على ظهرها وتضمها بحبة لا تدرك الغريبة مصدرها.

في المدن القديمة أناس يشبهون أمي في دمشق وحلب وصنعا وحضرموت. كنا نجلس فيمتد سباط بعد سباط ويجلسون ضيفهم يخجل من تواضعهم في خدمته. في الحارات القديمة في الحسين والاسكندرية كل الأصحاب يتبارون في دفع تكاليف المقاهي، الأصدقاء الذين أعرفهم لا يملكون ترف ذلك لكنهم يصرون ويتقنون في دعوات سياحية لتري الضيفة، أرقعة نجيب محفوظ أو للتحف أو الهرم، أو حتى بيوتهم الصغيرة، الأصدقاء الأكثر قرباً ومعظمهم يعملون في صحافة مستقلة سيجاملون الضيفة بنشر صورها مع عبارات الاحتفاء بمشروع غوته العظيم «ديوان الشرق والغرب» ثم يهدونها تلك المجلات.

فلماذا حين خلعت عديستها في برلين وهي تحدثني ببرود محايد عن أشياء يجب أن أراها وأفهمها، مثل للتأخف التي يجب أن أرورها بنفسي، دفعت لي بواحد عن بقايا شعب الأنكا، وحدثني باعتدال حقيقي من أن الصحافة الألمانية قد لا تهتم بمثل هذه المشاريع خاصة وأن النظام



البحث الطويل عن الهوية

مقدمة في تطور الفن الأندونيسي المعاصر

عندما يُشار اليوم إلى الفن الأندونيسي، يفكر غير الأندونيسيين مباشرة في لوحات باتيكية من بالي أو منحوتات خشبية من بابوا. حتى من هم خليقون بمعرفة وجود حركة فنية نشيطة هناك، غالباً ما تكون معرفتهم تلك مشوشة. ففي هذا العام سافر منسق ألتالي شهير لمعارض الفن المعاصر إلى أندونيسيا للمرة الأولى، وأصيب بالدهشة عما رآه حتى أنه قال: "هناك طاقة فنية عظيمة في هذه البلد". الفنانون المحليون لم يسمدوا بالطبع من هذه المقولة، وسألوا في المقابل: "ماذا سيكون عليه الحال لو سافر منسق معارض أندونيسي إلى ألمانيا، وقال مندهشاً للفنانين هناك إن لديهم طاقة فنية عظيمة؟"

مازال سلوك الغرب متعجرفاً تجاه الفن القادم من دول ما يسمى بالعالم الثالث. ففن الدول النامية عادةً ما يوضع إما تحت لافتة الزخرفة الزائدة إذا خالطته أساليب تقليدية، أو لافتة المحاكاة الزائدة إذا خالطته تكتيكات غريبة. الفن الأندونيسي المعاصر على خلاف ذلك يهتم بالموضوعات المحلية والدولية الراهنة، دون أن يتجاهل التقاليد المحلية والروحانية. والنتيجة هي مزيج من الأساليب، يصعب على المتابع الغربي استيعابه.

فحينما أقيم في أوروبا عام ٢٠٠١ المعرض الجماعي المسمى «أوا» الفن الأندونيسي الحديث «Awas! Recent Art from Indonesia»، اتهمه معظم النقاد بالقدّم أو على الأقل بالغموض. يعلق على ذلك ألكسندر أوكسه Alexander Ochse، صاحب جاليري الفنون الجميلة الآسيوية في برلين والداعم للعديد من الفنانين الأندونيسيين المعاصرين، فيقول: "منذ عشرين سنة والفن الغربي ينتج أعمالاً منسككة على ذاته، خالية من القلب والروح. ولذلك اعتاد الناس هناك إهمال ما يدعونه قديم أو غامض، أو حتى أي نوع من المقولات الإجتماعية السياسية. علينا أن نتعلم كيف نرى الفنانين كما هم حقاً عليه، أي كأفراد لا يتحتم وضعهم في سياق إثني أو جغرافي أو سياسي ضيق."

أندونيسيا هي رابع دولة في العالم من حيث تعداد السكان، شعبها خليط غني ومتنوع من مئات الثقافات والأعراف والديانات واللغات. هذا الخليط المتنوع ينعكس بالطبع على فنونها، سواء التقليدية أو المعاصرة. لذا فغالباً ما يظهر تأثير الفن المعاصر بالتقاليد والروحانيات، رغم اعتماده على أساليب وتكتيكات مستوردة من الغرب.

أعوام الاستعمار الثلاثمائة والخمسون لم تشكل جغرافية جمهورية أندونيسيا الحالية ولغتها الوطنية فحسب، بل خلقت أيضاً آثارها على طريقة إدراك الجماليات. فلقد بدأ الفنانون الأندونيسيون دراسة فن الرسم الغربي في القرن التاسع عشر، إبان حكم شركة الهند الشرقية الهولندية. الفنان الشهير رادن صالح سيارف بوسطامان (١٨١٤ - ١٨٨٠) Raden Saleh Syarif Bustaman، والذي يعد حتى الآن رائداً للفن الحديث في أندونيسيا، هو أول من درس في أوروبا.

إلى جزيرة بالي في الخمسينيات. وهو الوقت الذي عمد فيه الفنانون المحليون إلى تطوير اكتشافاتهم للجسد البشري. ولاشك أن الفضل الأكبر في ازدياد شعبية الرسومات البالية في أنحاء العالم يعود إلى جهود بونيت، إلى أن تم تسليعها زيان ازدهار السياحة.

الوطنية والواقعية

شهدت فترة الثلاثينات تنامياً للشعور الوطني، وتزايداً للرغبة في الاستقلال بين المثقفين الأندونيسيين. فقامت جماعة من الفنانين الشباب للمتحسين بانتقاد تقليد «الهند الجميلة» باعتباره فناً مخرّفاً وغير واقعي، يعود أصله إلى المستعمرين. وعوضاً عن ذلك اهتموا بموضوعات اجتماعية تتعلق بالحياة اليومية في بيئتهم المحيطة. على أن هؤلاء الفنانين للمتحسين تبنا أساليب وتكنيكات غريبة للتعبير عن أنفسهم في لوحاتهم الشديدة العاطفية والموضوعية. في عام ١٩٣٧ أسس سوديونو Sudjojono و أجوس دايابا Agus Djaia، وجماعو بيرساجي Persagi، وهي الأحرف الأولى من Persatuan Ahli Gambar Indonesia، وتعني: اتحاد فنانين إندونيسيين. لحقهما أفندي Affandi و هيندرا جونوان Hendra Gunawa بتكوين جماعة «فنانين الشعب Pelukis Rakyat».

أراد هؤلاء الفنانون توثيق الحياة الحقيقية وتأسيس الهوية الوطنية بأسلوبهم التعبيري. ويرغم أنهم لم يقدموا شيئاً جديداً على الصعيد العالمي، إلا أن الفن الأندونيسي تغير جذرياً بفضل أساليبهم الشخصية وموضوعاتهم المختارة. فاصبحوا آباءً للفن المعاصر في أندونيسيا، ووصلت أسعار لوحاتهم إلى آلاف الدولارات في المزادات الفنية العالمية. ولعل الفنان أفندي واحد من أشهر فنانين ذلك الجيل، والذي مثل أندونيسيا في بينالي فينيسيا عام ١٩٥٤. ومن بعده استمرت ابنته كارتিকা Kartika في تطوير أسلوبه التعبيري بطريقة السوية الخاصة.

التأثير الأكاديمي

برغم الأسلوب الفردي لرسوماتهم، إلا أن انتباه الفنانين بقي مركزاً على الجماعة. فمعظم تنظيمات وجماعات الفنانين التي تأسست في فترة ما بعد الحرب استمدت الدعم من السياسة الثقافية لتنظيم «ليكرا LEKRA»، تنظيم ثقافة الشعب، والذي يُشك في قره من الحزب الشيوعي المحظور لاحقاً. نتج عن ذلك التطور تأسيس أولى أكاديميات الفنون، لتقديم تعليم فني نظامي. المدرسة الأولى هي «مدرسة باندونج Bandung School»، تأسست عام ١٩٤٧، وتشمل كلية الفنون والتصميم ومعهد باندونج للتكنولوجيا TTP. والمدرسة الثانية هي «مدرسة يوجياكارتا

لذلك فالفن المعاصر في أندونيسيا ليس امتداداً لأي تقليد، ولكنه نما وتطور من أساليب وأشكال وعي غربية، وبعد ذلك بدأ الفنانون خلط الحديث بالأساليب التقليدية.

الهند الجميلة

في نفس الوقت الذي سافر فيه جوجان ويكاسو إلى أماكن بعيدة بحثاً عن انطباعات فنية جديدة، كان فنانو أندونيسيا يبحثون في دراسة الأساليب والتكنيكات المستخدمة في الغرب، وخصوصاً دراسة المنظور. في بداية القرن العشرين اشتهر فنانون مثل واكيدي Wakidi أو بيرينجادي Pringadi بتقديم لون من لوحات المناظر الطبيعية الرومانسية أطلق عليه اسم «الهند الجميلة Mooi Indie». ويرغم ما قيل عن هذا اللون وكونه مجرد استرضاء للذوق الهولندي، إلا أنه أدخل تمجيداً ثورياً على الفن الأندونيسي. فقبل ذلك كانت معظم رسومات جاوه وبالي مخصصة لأغراض طقسية أو تعليمية، ومستوحاة من قصص هندوسية تقليدية. تصب في خدمة المجتمع والدين أكثر من كونها أعمالاً فنية. وتُستخرج موادها والأوانها من النبات، تعج كل بوصة سريعة من مساحة اللوحة بالكثير من التفاصيل، لدرجة يصعب فيها التعرف المباشر على الموضوع الرئيسي. كما أنها لم تحمل أيضاً أعضاء فنانها، حيث أن مفهوم الفردية لم يكن قد تطور بعد.

المدرسة البالية، الحيوية الرائعة

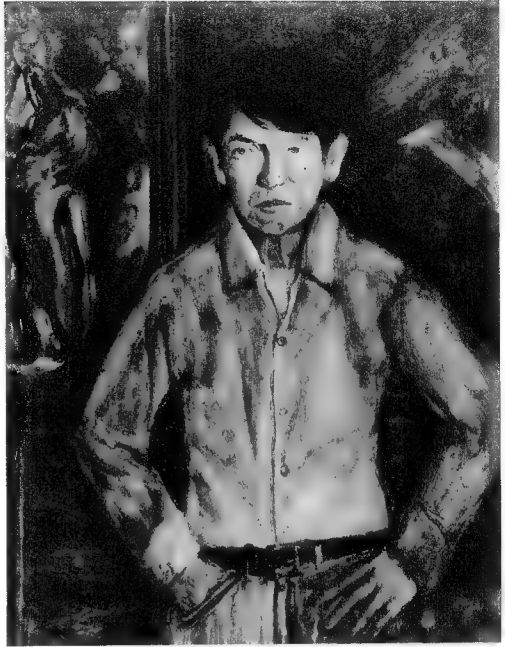
بينما أخذ الجاويون في الرسم كالهولنديين، تطور الباليون على مسار مختلف. ففي عام ١٩٢٠ وصل الفنان الألاتي فالتسر شبسي Walter Spies، والهولندي رودلف بونيت Rudolf Boonet إلى أوبود Ubud في جزيرة بالي. فكانت موضوعات وأساليب لوحاتهم جديدة بالنسبة إلى الباليين، تماماً كما كانت الموضوعات والأساليب البالية جديدة بالنسبة إلى الأوروبيين. تبادل الطرفان التأثير على الآخر. وعرف الفنانون الأوروبيون زملاتهم الباليين إلى مواد جديدة كالورق والألوان المائية. ثم نجحوا بمساعدة الأمير كوكوردا جيدا أجونج سوكاواتي Cokorda Gede Agung Sukawati في تأسيس مدرسة فنون أسميها «الحوية الرائعة Pita Maha»، بهدف الحفاظ على الفنون المحلية واستمرار التعليم المتبادل بين الطرفين. ونتج عن هذا الاحتكاك أسلوبان: الأسلوب الألبودي الرشيق (نسبة إلى أوبود)، والذي يتناول موضوعات اجتماعية ويهتم بالتشريح والمناظر، والأسلوب الباتواني التعبيري (نسبة إلى باتوان Batuan)، والذي يركز على الأساطير المحلية مرسومة بالخبر الغامق. مات شيس وهو رهن الاعتقال الياباني أثناء الحرب العالمية الثانية، أما بونيت فبقى على قيد الحياة ورجع بعد سجنه في سالواي

الإبداع، بينما انحاز فنانون باندونج إلى التجريدية (أمثال: أحمد صادالي Ahmad Sadali، مختار أبين Mochtar Apin، بو-بو Pop Iskandar، اسكندر Srihadi Soedarsono، سرهادي سويدارسونو ازدهر في يوجياكارتا الفن التعبيري (بجانب الفنان أثندي وأصدقائه، هناك: ويدايات Widayat، فجر صديق Fajar Sidik، إدي سونارسو Edi Sunarso). ثم تسبب استيلاء الجنرال سوهارتو Suharto على السلطة عام ١٩٦٥ في العديد من التخيرات في الحياة السياسية، وكذلك بالطبع في الحياة الفنية. فلقد جرم الفن المستزم إجتماعياً باعتباره انحازاً شيوعياً، بعد أن كان مرجحاً به أيام سوكانو Soekarno. وطرد أعضاء تنظيم ليكرا وأودعوا السجن أو قتلوا. هيندرا جونوان قضت على سبيل المثال ثلاث عشرة سنة في السجن دون حتى أن

تُحاكم. ونتيجةً للخوف والإضطهاد أصبحت الموضوعات السياسية تابوهات يتجنبها الفنانون، ويهتمون عوضاً عنها بالجماليات. فزاد الإهتمام شيئاً فشيئاً بالعمارة والتصميم.

حركة الفن الأندونيسى الحديث

في نهاية السبعينيات اتفق فنانون باندونج ويوجياكارتا على العمل الموحد، فأسسوا «جماعة الفن الحديث Kelompok Seni Rupa Baru». أحييت هذه الجماعة الطليعية من الفنانين الشباب تقاليد الفن الملتزم إجتماعياً. وفي نفس الوقت أطلق صراح فناني الجيل القديم من أمثال هيندرا جونوان وسوديانا كيرتون Sudjana Kerton وديوكو بيكيك Djoko Pekik، وعادوا إلى العمل مرةً أخرى. فرسموا الناس البسطاء في حياتهم اليومية، رسموا فلاحين، وعمال، وعاهرات، وسائقي عربات الريكشا.



«بورتر» للدكتور أوي

Kwee Ing Tjong: The Sharp Eyes of the Collector, 1999

(Portrait of Dr. Oei). Oil on canvas. Reproduction from the catalogue:

Exploring Modern Indonesian Art, The Collection of Dr Oei Hong Tjong.

SNP Editions, Singapore 2004. © Oei Hong Tjong 2004.

Yogyakarta School، التي تأسست عام ١٩٥٠، وتشمل كلية الفنون والتصميم وأكاديمية الفن الأندونيسية ASRI، وتدعى اليوم المعهد الأندونيسي للفنون ISI. وفور تأسيس المدرستين التحقتا بالسجال الدائر حول تعريف الهوية الأندونيسية في الفن، وظهر التنافس واضحاً بينهما. فاتهم أكاديميو مدرسة يوجياكارتا زملائهم في باندونج بالعمالة للغرب، رغم غلبة المسلمين عليهم، والباندونجيون بدورهم اتهموا مدرسة يوجياكارتا بالانتماء الشديد داخل التقاليد الجاوية. لكن هذا السجال أثمر في دفع عجلة

في بينستانا Penestana القريبة من أويود، رسم وطلاهه مشاهد من الحياة اليومية مستخدمين ألواناً متعارضة، وبعد ذلك بقرابة عقد من الزمان دعمت مدرسة باتوان تكتيك الغسل الذي ابتدعوه، بينما اشتهرت مدرسة بينجوسيكان Pengosekan بلوحاتها البسيطة. لم يحدث ظهور لفردية الفنانين سوى في أواخر السبعينيات، عندما وجدت موضوعات حديثة مثل السياحة طريقها إلى قماش الرسم. بعض الفنانين أرادوا الرجوع إلى أسلوب مرحلة ما قبل الاستعمار للتشديد على أصالة الفن البالي أمام التكتيكات الغربية المستوردة. هذه اللوحات التي تتبع وصفاً جاهزة لم تعكس في كثير من الأحيان الحياة الحقيقية في بالي، ولذلك يمكن اعتبارها تقليدية جديدة أكثر من كونها معاصرة. المدرسة البالية استمرت في زخرفة مشاهد منتقاة من حياة القرية. معظم الفنانين الباليين اللذين صنعوا أسمائهم درسوا في جاوه أو حتى سافروا إلى الخارج لإتمام دراستهم. نويان طوسان Nyoman Tusan كان أول خريج بالي من مدرسة باتاندونج، تأثرت أعماله كثيراً بالتكميلية. أما الفنانون الباليون الدارسون في يوجياكارتا فقد طوروا أسلوباً تجريبياً مختلفاً، يظهر في معظمه رموزاً هندوسية أو غيرها مما يشير إلى الهوية الإثنية للفسان. من بين الأسماء الكبيرة لفنانين معاصرين باليين أثروا جزيرتهم بأبداعاتهم المشتركة: ميد ويانت Made Wianta، نيومان إراوان Nyoman Erawan، نويان جونارزا Nyoman Gunarsa.

ازدهار الفن

برغم التقدير المستمر للموسيقى باتاندونج و يوجياكارتا بفضل روحهما الخلاقة وإلهاماتهما النظرية، إلا أن المركز التجاري للفن في جاوه، بل في اندونيسيا عموماً، قد أصبح اليوم جاكارتا. واجتذبت المعارض المدعومة حكومياً في مركز تامان اسماعيل مرزوقي الثقافي Taman Ismail Marzuki في العاصمة الكثير من أصحاب قاعات العرض الخاصة والمستثمرين للعرض والإقتناء. ومثلت المهرجانات والمسابقات المحلية والدولية للقائمة عاملاً آخر محفزاً للفنانين. وازدهر سوق الفن ازدهاراً سريعاً، واستطاع الفنانون أن يعيشوا من ريع أعمالهم الفنية بعد فترة طويلة من شطف العيش. ويشكل يكاد أن يكون تلقائياً انخفضت جودة الأعمال نتيجة الإقبال الكمي عليها، وأصبح التزييف أمراً معتاداً. الناقد الفني ساتيو يوليمان Sanento Yuliman علّق على ذلك عام ١٩٩٠، قائلاً: "الفن المعاصر يزدهر الآن بشكل منقطع النظير. غير أن ما يشير قلق بعض المتابعين هو أن نحو السوق يأتي مصاحباً بفقر في الموضوعات والتكتيكات، ومحدودية في الأفكار والمفاهيم. تزداد الحاجة الآن أكثر من أي وقت مضى للإطلاع على ما يحدث في

وفي طريق البحث عن هويتهم الخاصة قام فنانون جماعة الفن الحديث بمزج الوسائط المختلفة، فمزجوا الجرافيك والرسم والنحت بعناصر من الباتيك والسيراميك وخيال الظل Wayang. الأعمال المركبة وفن البيروفرمانس أضحتا من الأنواع المحببة، لذلك تمكن دلتنج كريستانو Dadang Kristanto و كريسا مورتى Krisna Murti، في تلك الفترة من صنع اسم محترم.

عاد الفنانون إلى جذورهم وبدأوا اكتشاف الفن المحلي عبر أنحاء الأرخييل. فظهر أسلوب زخرفي متأثر بالفن التقليدي، كما ظهر فن الخط أو الكاليجرافي. فعلى سبيل المثال أراد الفنان ولبديات التعبير عن الرمزية والأسطورة الجاوية عن طريق رسوماته الزخرفية، والتي تمحّل إلى حكايات أسطورية ووقائع تاريخية. أما فن الخط فقد احتكره فنانون مدرسة باتاندونج أمثال بيروس A. D. Pirous أو أومي داشلان Umi Dachlan، اللذان أرادا التشديد على هويتهما المسلمة عن طريق مزج الأشكال الهندسية المجردة بأساطير العربي. وفي مقابل الأسلوب الزخرفي وفن الخط اهتم بعض الفنانين الشباب باختبار الإمكانيات للهامة للتصوير الفوتوغرافي. إيفان ساجيتو Ivan Sagito، ولوسيا هارتي Lucia Hartini، اثنتان من الفنانات القليلات اللاتي حصن على تقدير واعتبار، جرّما على القيام بقفزة اجتماعية ولكن يقترب أيضاً من تصوير أفكارهما ومشاعرهما. وعادة ما تحتوي لوحاتهن على آثار من الفلسفة الهندوسية الجاوية القديمة، خاصة موضوعة العالم الكبير والعالم الصغير.

من الفنانين الآخرين الذين لمعت أسمائهم في تلك الفترة نويان نوارتا Nyoman Nuarta، سوناريو Sunaryo، جيم سوبانجكاتا Jim Supangkat، والنحات سيدهارتا سويجيرو G. Sidhartha Soegijro، وجميعهم من مدرسة باتاندونج.

وكذلك الفنان هاردي Hardi، وهارسونو FX. Harsono، وديدي إيدي سوبيريا Dede Eri Supria من أكاديمية الفن الاندونيسية في يوجياكارتا. رحل بعضهم بعد ذلك إلى جاكارتا حيث أقيم المعهد الحديث للفنون IKJ، والذي ساهم في تكوين مشهد فني حيوي في العاصمة. وهناك في العاصمة نظمت النحاتة دولوروسا سيناجا Dolorosa Sinaga، والمعروفة اليوم على نطاق واسع، أول معرض للنحاتات عام ١٩٨١.

بالي: مدرسة الفنانين الشباب

فنانو الجزيرة الهندوسية الرئيسية بالي لم يتأثروا بشكل كبير بالتطورات في جاوه. في عام ١٩٦٠، أسس الفنان الهولندي أري سميت Arie Smit مدرسة الفنانين الشباب

الإهتمام بالموضوعات السياسية. يقول الكسندر كوس في كاتالوج معرض أواس ١٩٩٩: "الكثير من الفنانين سجلوا القويسي السياسية الاجتماعية. حيث لم يعد من الخطر انتقاد النظام الحاكم. وظهرت العديد من الأعمال المباشرة التي تسجل العنف والإضطرابات بوضوح وبدون مواربة". العديد من الفنانين المعروفين دولياً أمثال أرامايني Arahmaiani، تيسنا سانتايا Tisna Sanjaya، ميد ويتا Made Wianta، دادانج كريستانو، هيري دونو، إيدي هارا، كريسا موتري، تناولوا في أعمالهم الأخيرة موضوعات كسوء استخدام السلطة، الظلم الاجتماعي، حقوق الإنسان، الفساد، الاستهلاك، المشكلات البيئية والجنسية، وذلك عن طريق استخدام استعارات ورموز معروفة للجمهور الأندونيسي. ونظراً لقوة التراث الشفوي في أندونيسيا، لجأ العديد من الفنانين إلى التواصل مع الناس حولهم، سواء كانوا جيرانهم أم جمهورهم، مستخدمين عروض البيرفورمانس التفاعلية. الكثير من الفنانين الشباب التحقوا بجامعات ونظموا مشروعات في سياق يهتم الاجتماعية، مثل مشروع الصيدلية الكومينية Apotik Komik، أو المشروع الأكثر تشدداً «أسنان نبات

الأر Taring Padi». قبل عصر الحريات الجديد كان الفنانون الأندونيسيون المعاصرون يفعلون بأحداث تاريخية، وذلك لنقص حرية الأفكار أو حرية المقولات السياسية. اليوم يحب الفنانون أن يختبروا مفاهيم وتكنولوجيا جديدة للتعبير عن مقاصدهم، بدلاً من وصف مجرد لواقع اجتماعي يريدون أن يصنعوا جزءاً منه فحسب. منسق المعارض الياباني ماساهيرو أوشيروشي Masahiro Ushiroshi oshoji أطلق على هذه الظاهرة اسم «عصر مابعد الواقعية كوتوجيه».

المهمة الجديدة للمقابلة الآن على عاتق الفنانين هي إيصال ذلك الشعور في لغة مفهومة على المستوى المحلي الخاص وعلى المستوى العالمي في نفس الوقت. لذلك اكتسب الأداء التمثيلي أهمية متزايدة. لقد كان من الصعب دائماً تحديد أين تنتهي الفنون الجميلة وأين تبدأ الفنون التصويرية في أندونيسيا. كلاهما متواجدين في وحدة متداخلة. في هذه الأيام ينشر افتتاح معرض دون أن يصاحبه إما عرض بيرفورمانس، أو قراءة، أو غيرها من ألوان الفنون. بعض العروض تصر على خلق الإدهاش، ولاتتخرج في اللهب إلى أبعد مدى حتى تصدم الجمهور أو تفاجئته. في معرض «بلوب آرت Blup Art» الذي أقيم في باندونج عام ١٩٩٩، عرض منسق المعرض الشاب أميتودين أوكورك سيريجار Aminudin Uok Siregar مفهوماً عديداً للفن، خارجاً على كافة الأشكال الفنية المتعددة، وبالتالي مستفزاً للجميع. هذا المنحى العلمي قُدِّم بواسطة امرأة عارية تماماً،

العالم الحساري والتعريف على ماهو مطروح في الساحة الفنية الدولية". بعد فترة طويلة من الإنغلاق على أنفسهم في بلادهم يزداد عدد الفنانين الذين تتاح لهم فرصة السفر إلى الخارج والعودة بإدراكات جديدة ورؤى خصبة. على سبيل المثال أدت إقامة إيدي هارا Eddie Hara وهيري دونو Heri Dono في أوروبا لبعض الوقت إلى تغيير في طريقة تفكيرهم. فلقد قاموا بمحاولات مرحلة لتحول خيال الظل وغيره من الأساليب التقليدية إلى أعمال مركبة متحركة مختلطة للواد، أو تحويل الرسوم البدائية إلى رسومات قريبة من أسلوب كيث هارينج Keith Haring. كلاهما يستخدم السخرية للتعرد على الهيراركية والظلم الاجتماعي في جاره، وكلاهما يقدِّم على تصوير الأعضاء التناسلية، الأمر الذي لا يزال يعد صدمة قاسية في جواره المسلمة.

في الوقت نفسه وار الكثير من الفنانين الأوروبيين أندونيسيا، أثمرت تلك الزيارات عن تأثير متبادل. الفنانة ميلا يارسا الهولندية المولدة Mella Jaarsma على سبيل المثال كانت تعمل بطريقة أكثر تجريدية من زملائها عندما قدمت إلى جاوه. لكنها مثل زوجها نينديتو أدوينومو Nindityo Adipumomo أخذت تهتم بالتقاليد الهندوسية العريقة، والتي لا تزال حاضرة وفعالة في المجتمع الأندونيسي. بينما تعامل نينديتو مع موضوعات جوارية تقليدية كالطغوس والأساطير وآداب البلاط، قامت ميلا بسلسلة من الصور عن خيال الظل. وفي قرية بالية أقامت مكاناً دائماً لحرق الجثث، يُعد شكلاً من التماثيل الوظيفية. وفي عام ١٩٨٩ أسس الزوج المختلط قاعة عرض فنية أسمياها جاليري سيمييتي Cemeti، تعرف الآن باسم بيت سيمييتي للفنون. في ذلك الوقت كان الجاليري بديلاً مبتكراً لقاعات العرض التجارية أو المهومة حكومياً والتي انتشرت في كل مكان، واليوم يعتبر التجمع الفني الأكثر تأثيراً على المستوى العالمي في يوجياكارتا، إن لم يكن في كل جاوه. على الأقل انتجت يوجياكارتا طلبتها الخاصة، بجانب إيدي هارا وهيري دونو ومؤسسي جاليري سيمييتي قام فنانون آخرون بتطوير أساليبهم التجريدية الخاصة، مثل يوزيار Yunizar وآخرين. أجونج كورويان Agung Kurniawan وأجوس سويج Agus Suwage، اللذان رحلا عن باندونج مؤخراً، اهتمتا في المقابل بالفرد وأبدوا أعمالاً تعنى أساساً بالحية النفسية.

عصر الإصلاح

عصر الإصلاح الذي بدأ بعد رحيل الرئيس السابق سوهارتو Suharto في الواحد والعشرين من مايو عام ١٩٩٨، سمح بحرية التعبير ليس فقط في وسائل الإعلام ولكن أيضاً في الفنون. ونتيجة لذلك عاد الفن إلى

وبالطبع، وكما هو مطلوب، تسبب ذلك في فضيحة. التصوير الفوتوغرافي وفن الفيديو اللذان لم يلتقا إقبالاً كوسائل فنية في الماضي، أصبحت الآن تقليداً جديداً مع زيادة عدد صالات العرض والمعارض. المشكلة الكبرى هنا هي نقص التمويل والتكنولوجيا، لذلك فبرغم موهبة الفنانين الأندونيسيين إلا أن قليلاً منهم يستطيع أن ينافس زملائهم من المصورين وصانعي الأفلام وفناني الوسائط الجديدة القادمين من دول أخرى. ولعل المثلث الأهم لفناني الوسائط الجديدة في أندونيسيا الآن هم جماعة «غرفة للتعبير Ruang Rupa».

بعد إتاحة حرية التعبير في الفنون، يبدو أن الحكومة الأندونيسية فقدت اهتمامها بها. فكاد التمثيل الأول لفن أندونيسيا المعاصر في بينالي فينيسيا منذ ٩٤ عاماً أن يفشل، بسبب تقاضى الحكومة عن دفع رسوم الإيجار في الوقت المحدد، وعدم وفائها بوعدها في مساعدة الفنانين المشتركين. في النهاية ذهب الفنانون إلى إيطاليا على نفقتهم الخاصة، وهم: أراهمياني، داداتج كريستانو، تيسا سانابايا، ميد ويتا. الفنان هيري دونو كان مدعواً أيضاً، فأصبح أول فنان أندونيسي يعرض بصفة مستقلة في فينيسيا.

الطريقة الوحيدة لكثير من الفنانين الشباب للحصول على تذكرة سفر أصبحت هي المشاركة في المسابقات المحلية الكبرى، والتي تنظمها عادة شركات محلية أو عالمية كبرى مثل فيليب موريس أو إندوفوود. المصور يوسوانتورو آدي Yuswantoro Adi ذو الأسلوب الواقعي الشبه بواقعية الصور الفوتوغرافية، كان أول فنان أندونيسي يفوز بجائزة فيليب موريس لمنطقة جنوب شرق آسيا.

عولة الفن الأندونيسي أصبحت مزدوجة الاتجاه، إثر قرار عدد من قدامى الفنانين بالعودة إلى وطنهم بعد رحيلهم عنه لأسباب سياسية. الحدث الأهم في أغسطس عام ٢٠٠٤ في جاكرتا كان للمعرض المنفرد للفنان سيمسار ريامان Semsar Siahaan، الذي عاد لتوه من منفاه الاختياري في كندا.

خاتمة

الجمهور العالمي المطلع على التطور السريع للفن المعاصر في أندونيسيا هو جمهور محدود. المنصرون الأهم في الأعمال الفنية الأندونيسية الحديثة هما الخبرات الروحية والجوانب الاجتماعية. ووفقاً لـ أستري رايت Astri Wright: «فكلا المنصرون نشأ كمحصلة لرحلة بحث طويلة عن هوية أندونيسية». ومازال البحث مستمراً بكل

تأكيد، تماماً كالكفاح من أجل الحرية والديمقراطية في المجتمع الأندونيسي، برغم التضاللات الواضح للفرحة العامة التي حلت بعد تغيرات عام ١٩٩٨.

في نفس الوقت دفعت التأثيرات النافذة للعولة الفنانين الأندونيسيين للبحث مرة أخرى عن تقارب بينهم وبين مجتمعاتهم المحلية. وقادت الرغبة في إضفاء لمسة محلية على الفن المعاصر الكثير من الفنانين إلى العودة إلى جنورهم، وتضمين أعمالهم رسوماً وموضوعات تقليدية. فيخطئ الأجانب عادةً فهم ذلك الأسلوب الزخرفي لكثرة انتشاره في الفن السياسي نتيجةً لجمالياته الإكزوتكية. أما الفن المتميز بقصد سياسي أو اجتماعي فلا يروق كثيراً للمشاهدين الغربيين، الذين يجهلون التطور الفني في هذا البلد. ويظنون أن الأمر لا يعدو تبني الأندونيسيين موضوعات وتكنيكات غريبة قديمة. فعندما أقامت جماعة «أسنان نبات الأزرق» معرضها في ألمانيا وهولندا مطلع عام ٢٠٠٤، انتصبت معظم ردود الأعمال على المقارنة بينهم وبين المنحوتات الخشبية لجماعة «الجسر Die Brücke»، وهي جماعة من الفنانين التعبيريين الألمان تكونت في العشرينات. عدد قليل من المشاهدين استطاع أن يختبر السياق الأندونيسي المعاصر.

الجيل الحالي اختار موضوعات أكثر اختلافاً مقارنة بالحركات الفنية في السبعينيات والثمانينيات، وزاد اهتمام فنانيه بسبر أغوار ذاتهم. وهم يبترون عن مضامينهم السياسية أو الذاتية بطرق أكثر راديكالية، الشيء الذي كان من المستحيل حدوثه قبل عام ١٩٩٨ دون تبعات خطيرة. فن الشارع Street Art والأحداث الفنية Art happenings أصبحت النمط المشترك لعملية التواصل الثقافي محلياً وعالمياً، تراه في جداريات جماعة «الصيدلية الكوميدية» في يوجياكارتا ومان فرانسيسكو، وفي مهرجانات الفيديو الدولية التي تقيمها جماعة «غرفة للتعبير» في جاكرتا. أما التطور الأخير الجدير بالذكر فهو أن عدد الفنانات الواعدات اللاتي ظهرن على الساحة الفنية مؤخراً يفوق بكثير عدد الفنانين الفعليين اللاتي استطعن أن يشبهن أقدامهن في العقود السابقة. الفنانون الأندونيسيون متأثرون اليوم بالغرب تأثراً عريضاً سواء من ناحية التقنية أم من نواحي ثقافية متعددة، لكنهم يبترون هويتهم الخاصة عن طريق اختيار مواضيع ورموز محلية. معظمهم تعلم كيف يتواصل مع بقية العالم، فعان الوقت الآن أن يتعلم بقية العالم كيف يتواصل معهم.

ترجمة: هشام الوردي

جمع الأعمال الفنية كشغف ورؤية

متحف الدكتور أوي

خلال حديثه وقف إين الحامسة والستين الذي يتميز بالحياة في وسط الغرفة تاركاً مسافة بين ساقيه، ثانياً ذراعيه، بأسطاً بطنه، وعيناه اليقظتان ترصدان كل شيء يحدث حوله. كما أن جملة من المصورين قامت بتقديم بورتريهات له في هذه الوقفة (كفي انغ تونغ: العيان الحادنان لمُجمَع الفن، ١٩٩٩). لا يُعد أوي هونغ دجين واحداً من أولئك المُجمِّعين سيأتي السمعة الذين يتحول عقلمهم إلى آلة حاسبة حلماً رآوا لوحة مرسومة. فهو لا يشتري ليسج - إلا إذا ساعد بيع أحد اللوحات على شراء لوحات أخرى لتحسين جودة تشكيلته الفنية. هونغ دجين يجمع الأعمال الفنية لأنه يهوى ذلك. وكرر ذلك أكثر من مرة قائلاً: "إن جمع الأعمال الفنية مرض، إنه إدمان".

وُضعت قواعد هذا الإدمان في بيت والديه. "لا أود أن أطلق عليها إسم تشكيلة فنية، فالرسومات كانت موجودة على كل جدار. هذا كان، وبلا ريب، عبارة عن فيض كبير"، يقول هونغ دجين الذي وُلد في عام ١٩٣٩ في مدينة مُطلّة على ماجيالاغ. وعلى الرغم من اهتمامه المبكر بالفنون، فقد درس سليل متعهد التبع الطب. "لم أرق بموهبة إبداعية، ولم تكن هناك أية إمكانيّة لدراسة تاريخ الفن في إندونيسيا"، يشرح هونغ دجين. بعد دراسة الطب العام في الجامعة الإندونيسية في جاكارتا ترك وطنه في عام ١٩٦٦ ليتخصص في علم الأمراض في الجامعة الكاثوليكية في نيمسيغن في هولندا. وفي أول زيارة له في أوروبا استغل كل فرصة سحت له لزيارة المتاحف. ويقول عازف الكمان السابق، الذي تزدهم رفوف منزله بأسطوانات الموسيقى الكلاسيكية: "خلال تناول طعام الغداء أنظر إلى الصور، وليلاً أذهب إلى الحفلات الموسيقية".

قام هذا المُجمّع الواعد بشراء لوحته الأولى في عام ١٩٦٥. "لا أزال أمتلكها، ولم أعلقها أبداً، ولم يكن عندي أي تصور لهذا في ذلك الوقت"، يقول هونغ دجين دون أن يذكر عنوان أو إسم رسام اللوحة. كما أنه يضيف: "إن مرحلة ما قبل تجميع الأعمال الفنية مهمة جداً، لأنها المرحلة التي يتعرف فيها المرء على الفنانين وعلى أعمالهم".

تنتاب الدهشة كل من يحظى بشرف الحصول على دعوة لزيارة منزل أوي هونغ دجين في ماجيالاغ، في مركز جاوه. وذلك لانحراف اتجاه عدد من المواد المترسكة في غرف المنزل. كل قيد أثمة من الجدران، وكل زاوية، وكل مكان فارغ يكتظ بالأعمال الفنية: أعمال من الفن الإندونيسي المعاصر. التشكيلة الفنية للدكتور أوي، كما يُسمى الطبيب المتقاعد عادة، تتكون من أكثر من ألف لوحة وقشال، ويرجعها الكثير من الخبراء لتكون واحدة من أفضل التشكيلات الفنية للفن الإندونيسي المعاصر، وهي تشتمل على رسومات من "الهنديات الجميلة" المصبوغة بالإرث الإستهماري (واكسدي، ورودولف بونيت)، إلى السريالية (لوتيسا هارتني، وليفان ساغيتو)، ومن رواد المدرسة التعبيرية (اندي، وهيندرا، وسرديوونو)، إلى الطلائع الجديدة (إيدي هارا، وهيري دونو)، بالإضافة إلى عدد من النحاتين (ج.س. سوجيو، ودولوروسا سينغسا، وسهرزال)، وحتى بعض التراكيب الفنية (دانلغ كريستانتو) تملك التشكيلة الفنية لأوي هونغ دجين القدرة على منافسة صالة العرض الوطنية في جاكارتا. كما أنه يمكن اعتبارها أرفع مقاماً، وذلك إذا أخذنا ارتباطها بأحداث الساعة ومنزلتها الفنية بعين الاعتبار؛ وهو ما يمثل حكماً صعباً، لأنه من الصعب الحصول على مدخل إلى كل أعمال هذه التشكيلة التي تسمى تشكيلة مُسومة. ولكن الدكتور يمثل حالة غير اعتيادية، فهو يجب أن يتقاسم تشكيلته الفنية مع الآخرين، وكل من يحب مشاهدة متحفه الخاص، يستطيع زيارته بعد الاتفاق على موعد معه.

إنها بمثابة إساءة لهونغ دجين، وذلك لأنه لا يحور على مثل هذه الأعمال المعروفة مثل "الراقصون الباليينزيون" للرسام سوناريو، مع أن هذه الصور تجلب عشرات الآلاف من الدولارات الأمريكية في دور المزاد العالمية. ويصف هذا المُجمّع رسومات سوناريو قائلًا: "إن روح سوناريو تتحد مع كل ما هو مجرد، وهو حدثي ذات مرة عن مكون نفسه"، وأضاف: "ولكنه لا يستطيع أن يحيا حياة كريمة من هذا الدخل، ولذلك قام بإنتاج هذه الصور المحبوبة. إنها صور سيئة، ولكنها تُباع بصورة مرضية جداً. أشياء مثل تلك تجعلني أشعر بالخزن".

أفضل الصور لفنانين إندونيسيين شيان مثل ناصيرون، حتى لو لم تكن أسمائهم مشهورة، على أن أمتلك صوراً أقل جودة."

يمكن للمرء أن يجد أعمالاً فنية لكل من له سمعة وصيت في الأدب الإندونيسي المعاصر في تشكيلة أوي هونغ دجين. وبجانب أعمال أفندي هناك أعمالاً لهيندرا جوناون، وسوديونو ودايات، وداينغ كريستياتو، وهيري دونو، وميد واپاتنا، وتيسنا سانيايا، وآخرون. ويقول الدكتور: "أنا لم أخطئ لأصبح مُجمَعاً للأعمال الفنية يوماً ما، وفي الواقع، لم أطلق على نفسي هذا الاسم حتى أدركت أن الآخرين يقصدوني عندما يذكرونه."

وبجانب الفنانين المخضرمين لا يزال هذا المُجمَع، الذي لا يعرف الكلل أو الملل، يبحث عن أسماء فنية جديدة. ويفضل مساعدته شمع بعض الفنانين الشبان في الوصول إلى درجة من الشهرة في السنوات الأخيرة ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: إيتانغ ويهارسو، وناصيرون، ورودي ماتوفاني، ويوسفاتورو آدي. آخر ما ابتاعه هي أعمال فنية تخطيطية للفنان المتعدد المواهب إيدوبوب. كما أنه يؤكد بعيونه اللامعة حيث يقول: "إن أعمال الفنانين غير المعروفين مقبولة الثمن، ولكن قيمتها تزداد عند نيلهم الشهرة. هذا ما يهيني شعوراً بالرضاء لأنني قمت بإكتشاف موهبة، ولأنها الخطوة الأولى لهذه السيرة."

تم استئصال كل فراخ في بيت الطبيب، فالأعمال الفنية تراكم في عيادته السابقة، وهذا المشهد يتكرر في الجزء العلوي من البيت. الحديقة مليئة بالتمائيل، وسقف الدهيلز المؤدي إلى غرف النوم مطلي برسومات لهرلي جايا. ووفقاً لذلك فقد فتح هونغ دجين باب متحفه الخاص في عام ١٩٩٧ في مبنى صمم بشكل وظيفي، وجُهِز بأضاءة حديثة وأجهزة مراقبة الرطوبة، بالإضافة إلى نظام إنذار. ولكن حتى المخزن يفيض بالأعمال الفنية! كما أضاف عاشق الفن: "في الحقيقة لا يوجد مكان للعرض هنا. سأقوم بتوسيع المتحف إذا سمحت في رصد المبلغ الضروي لذلك." وتكمن رؤيته في "العناية بالثروة الثقافية لهذا البلد؛ وهو واجب لا تقوم الحكومة الإندونيسية بشأديه بشكل مرضي، حسب رأيي. ويقول الدكتور أوي ساخرا: "أنا واحد من الذين يمدون يد العون إلى الحكومة، لا العكس. وبعض الفنانين يمدون يد العون لي. هذا النظام فريد من نوعه في العالم."

ومن النطاق التي تعكس صفوه هو الإنفتاح إلى مطبوعات (مراجع) كافية تعالج الفن الإندونيسي المعاصر. ولهذا السبب قرر نشر كتاب قائم - بالطبع - على تجربته الذاتية يعني بذلك. كما وجد في شخص مؤرخة الفن الهولندية هيلينا سيانارد، التي ألقت كتاباً يحتوي على ٣٢٠ صفحة

شكلت وفاة والده نقطة تحول مهمة في حياة الطبيب الواقف على أبواب تخارجه آنذاك. أخاه الأكبر، وهو طبيب أيضاً، أقام مع أسرته في الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت أخته الأصغر منه متزوجة وتعيش في ألمانيا. بقي أوي الوحيد في أسرته بلا زواج. ولهذا السبب قرر أن يقطع دراسته ليعود إلى إندونيسيا ليكمل تقاليد الأسرة. "لقد اضطررت إلى تعلم كل شيء لوحدي. ولكن التبع نوع من الفن كذلك، فهو ينشط كل الحواس، باستثناء حاسة السمع. يجب على المرء أن يحب العمل في هذا المجال، وأن يكتسب حساً له. وهو كالرسم: "لا يجوز أن يكون الدافع إليه تجارياً، وإلا سيتم إلحاق الضرر بالجوهر."

أوي هونغ دجين فهم بسرعة ماهية تجارة التبغ، وهو يعمل منذ ١٩٧٩ كمُخْتَرٍ للتبغ لشركة ديجاروم، وهي من أكبر ماركات السجائر في إندونيسيا حليقة المدخنين. وهذا يعني ثلاثة أشهر من العمل المكثف والمزغف الأجر في موسم الحصاد. ولكنه لم يستطع تحويل حياة مريحة له فحسب، بل تحويل تشكيلته الفنية أيضاً. وبالإضافة إلى ذلك فقد عمل الطبيب العام كمستطوع عند البعثة التبشيرية الكاثوليكية في ماجيلانغ. "أنا محظوظ جداً، لأنني أملك وقتاً كافياً للسفر حول العالم، ولأنني قادر على اختيار كل عمل فني بنفسي. حتى الآن لم أقم بشراء أية قطعة فنية من خلال توسط شخص ثالث"، يقول هونغ دجين مؤكداً على موقفه.

حصل هونغ دجين على أول صورة فنية قيمة في عام ١٩٨٢، ثلاث لوحات زيتية للفنان أفندي. وقد تفاوض معه آنذاك من أجل التوصل إلى إمكانية لدفع ثمن الصور التي لم يزد ثمنها عن ٢٥٠ دولاراً أمريكياً بالتقسيط. الآن يصل ثمن أعمال أفندي الفنية إلى عشرات أضعاف سعرها الأول. هذا الفنان الكبير القادم من يوغاكارتا هو الفنان المفضل عند هونغ دجين. كما أن كل فخر وبهجة مُجمَع الأعمال الفنية يمثّل في اللوحة الزيتية لكائنات «حانة صغيرة في باريس»، والتي شكلت جزءاً من المساهمة الإندونيسية الأولى في مهرجان فينيسيا. وعلق عليها قاتلاً: "يمكن لهذه الصورة مناسبة صور فان جوخ"، و "لقد كنت مفتوناً بأعمال أفندي الفنية قبل أن يصبح بمقدوري شرائها، فهي مثيرة للوجدان ومعبرة جداً. وما هو مهم الآن هو أنني أعرف شخصياً." وفي السنوات الأخيرة طلب مُجمَع الأعمال الفنية مشورة الرسامين وتعلم الكثير منهم؛ فعلى سبيل المثال، يجب عليه الحكم على الصورة وفقاً لمعافته وليس لعقله. كما أنه أكد على موقفه بقوله: "بالطبع، أنا أحب بيكاسو، ولكني لم أستطع شراء أفضل أعماله الفنية. أنا أفضل أن أمتلك

يوجياكارتا بالدرجة الأولى، وعلى الإنتاج الفني لخريجي معهد الفنون هناك. وربما يكون قرب موقعه الجغرافي من ماجيلانغ سبباً لذلك، لأنه كان من الأسهل لقاء الأنام في مكان إقامتهم. فالرسامون والنحاتون من جاكرتا، وباندونغ، ودينبار - المراكز الأخرى للفن الإندونيسي المعاصر - يحتلون مكاناً متواضعاً في بيت الدكتور أوي.

على الرغم من هذه الحماسة والشغف، فإنه لا ينبغي نسيان حقيقة أن التشكيلة الفنية للدكتور أوي هي تشكيلة خاصة تم انتقاؤها وفقاً لمعايير واعتبارات شخصية، أي غير موضوعية، ولذلك فهي لن تصل إلى درجة إتران وتكامل مؤسسة معنية تقوم فيها لجنة مختصة بانتقاء الأعمال الفنية وفقاً لما يسمى بالمعايير الموضوعية. حقيقة عدم وجود مؤسسة كهذه تعمل على نحو مرص في إندونيسيا لا يعني تلقائياً أن على مُجمّع الأعمال الفنية الخاص تبني وظيفة هذه المؤسسة، وذلك مهما كانت أهمية إنجازاته.

صدر في مطلع هذا العام ويحمل العنوان التالي: «إكتشاف الفن الإندونيسي المعاصر، التشكيلة الفنية للدكتور أوي هونغ دجين»، معاوناً كفوّاً له. وعُبرّت من رأيها قائلة: «أنا أجد التشكيلة الفنية للدكتور أوي شيقة جداً، إنها تتجاوز كل الحدود وهي تُمثل نموذجاً لتاريخ الفن الإندونيسي الجميل».

الناقدة الفنية ميشيل تشن شعرت بالسعادة عند وصفها التشكيلة الفنية للدكتور أوي في مقالة لمجلة جوارودا الداخلية في يونيو/ حزيران ٢٠٠٤ قالت فيها: «الكتاب يعطي نظرة شاملة لا تُصدق على الفن الإندونيسي المعاصر في القرن العشرين، وحتى مقدمة القرن الواحد والعشرين». وقامت بتصنيفه على أنه: «مُركّز على جوجيا» إلى حد بعيد،

وهذا يعني أنه يعني بفن المدن الكبيرة الجاوي في

ثال برزوي

Gregorius Sidharta Soegigo:

Kandang Player II, 1997.

82 x 106 x 72cm. Bronze

Reproduction from the catalogue:

Exploring Modern Indonesian Art.

The Collection of Dr Oei Hong Dijen.

SNP Editions, Singapore 2004.



*أنا اشتري فقط ما يعجبني شخصياً"، يصف هونغ دين نفسه. "وكمُجمِّع فني ينبغي عليّ تحديد مركز نشاطي. لو قمت بجمع الفن الصيني لخرجت عن مساري. فيما يتعلق بالفن الإندونيسي فأنا أحيط علماً به. يمكنك أن تحب الكثير من الرسامين، وأيضاً رسامين أجانب، ولكن لا ينبغي عليك أن تُجمع أعمالهم. عليك التركيز على بعض الفنانين لفهم أعمالهم بصورة أفضل. الجمع المتعمق أفضل من الجمع الشامل." يحاول الدكتور أوي، الذي يعمل مستشاراً فنياً لتتحف الفن السنغافوري، أن يجد لوحات تصف رحلة تطور الفنان الإبداعية، بدلاً من البحث عن قطع منفردة لرسامين مختلفين. فعلى سبيل المثال قام متحفه بعرض أعمال فنية من خمس مراحل تطور مختلفة للرسام ودايات بدأت بملوحاته المبكرة التجريدية والمشابهة لأسلوب بيكاسو، ومرت بصور مزخرفة إتمثلت بالتفاصيل أكثر فأكثر، حتى وجد الفنان طريق عودته إلى طوره التجريدي الأول قبل وفاته.

كان أوي هونغ دين صديقاً حميماً لودايات، وعمل لمدة طويلة أميناً لتتحف الرسامين السابق في مونفكيند المجاورة للمجبلانغ. "لأننا عشنا قريبين من بعضنا البعض، ورائي ودايات أكثر من الفنانين الآخرين، كما قمت أنا بزيارته كذلك"، يقول الدكتور. وزين ودايات تابوت زوجة هونغ دين بالرسومات بعد وفاتها متأثرة بالسرطان في عام ١٩٩٢.

وعلى الرغم من نموذجية التشكيلة الفنية للدكتور أوي، ومع الاحترام لجملة الرسامين وأطوارهم الإبداعية، فإنها تبقى، بلا ريب، غير موضوعية وأحادية الجانب، وذلك إذا أخذنا اتساع نطاق الفن الإندونيسي الحديث بعين الاعتبار. فمثلاً الفنانون المرتبطين ببيت سيميتي للفنون، والذي يعد عنواناً ثابتاً لتعاليم الفن الإندونيسي، يمثلون بصورة غير منتظمة في متحف هونغ دين، مثلهم مثل الأعمال الفنية للفنانين الشبان من باندونغ، جاكارتا، أو المناطق الأخرى. ومع ذلك يكرر الفنانون الناشئون في يوجاكارتا الحكمة القائلة: "إذا أحب أوي هونغ دين لوحاتك، فإنك ستحيي". وتفسير آخر: إذا قام هذا المُجمِّع الشهير "بكتشافك"، فإن هذا بمثابة تحقيق ما تم التنبؤ به سابقاً. فبمساعدة الأموال المكتسبة من بيع القطع الفنية الأولى يصبح من الأسهل تمويل الأعمال الفنية الكبيرة وبيعها مرة أخرى بسعر مرتفع. ومنذ أن اللعاب والإياب إلى بيت الدكتور أوي لا يقتصر على الفنانين فقط، بل هو مفتوح لأمناه للتألف وتقاد الأدب فوي المستوى الرفيع على الصعيدين المحلي والدولي، فإن صيت الفنانين المعروضة أعمالهم يرتفع إجمالاً وبسرعة كبيرة. وهذا ما حدث مع ناصيرو و إلتانغ ويهارسو

اللذين ولدا في عام ١٩٦٥ وعام ١٩٦٧. ويقول معلم ويهارسو: "كان الفنان إلتانغ يرسم على خشب المسرح عندما قمت بشراء لوحة له، وكان خجولاً جداً آنذاك." وهو يرسم الآن لوحات تغطي أسواراً بأعمالها. ولكن الطلب عليها ليس كبيراً لسوء الحظ، وذلك بسبب مواضيعها المروعة. أغلب النقد يصف إلتانغ ويهارسو وناصيرو بأنهما رسامان موهبان لا يجيدان تقنية الرسم فحسب، بل يملكان ملكةً الخيال الضرورية لماء أعمالهم المثيرة للعاطفة بالتفاصيل. ومع ذلك فإن السؤال يبقى مطروحاً فيما لو أن نفس الشيء سيحدث مع الفنانين الشبان الآخرين أيضاً، وذلك لو حصلوا على نفس الدعم المالي.

وبالرغم من هذا النقد، لن ينكر أحد أن تشكيلة الفن المعاصر لهونغ دين واحدة من أفضل التشكيلات الفنية في إندونيسيا. فعينا الدكتور إزدادت حدة عبر عقود الستين وتساعم تأثيره في نطاق الفن. واعترف قائلًا: "يتم دعوتي غالباً لانتشاح معارض فنية للدرجة أنني بدأت أشعر بالانزعاج." يُشارك أوي هونغ دين بإسهامات لكتاتولوجات فنية، ويعمل كمستشار وكمفسر في لجان تحكيم المسابقات الفنية. ويتميز حكمه بالاستقامة، وأحياناً يكون قاسياً. ويضيف رجل الأعمال: "نطلق بعض الفنانين بشكل واحد، ولكنهم يتوقفون في منتصف الطريق، أو يقدمون في أيدي المُصارعين، وفي ذلك الحين تنبخر كل إلامهم."

وبناءً على وجهة نظر هونغ دين فإن المُصارعين، وتجار الأعمال الفنية، وأصحاب صالات العرض يحكمون على الأعمال الفنية وفقاً لاحتماالية بيعها بسعر مرتفع. وقد تضاعف عدد أولئك الذين يُطلق عليهم "جامعي الأعمال الفنية" على نحو مفساجي منذ الأزمة الاقتصادية في إندونيسيا في عام ١٩٩٧. وفي الوقت الذي تفقد فيه الأسهم والأوراق المالية قيمتها، بينما تزداد قيمة لوحات أفندي وهنديرا، يبحث كثير من الناس عن أرضية لإستثمار جديد. ويعد تجار الأعمال الفنية من أصل صيني في جداد أضحى هؤلاء التجار. ويضيف صاحب المتحف وعلامات الغضب بادية عليه: "من المرجح أن تكون عقليتنا عاملاً مساعداً لنا في هذا السياق، فأغلب الإندونيسيين يفضلون التمتع باللحظة التي يعيشونها، ولهذا فهم يحكمون على العمل الفني في الدرجة الأولى في لحظة شرائه. وإذا حار فنان على شهرة فإلهم سيقومون بشراء كل الأعمال التي تحمل إسمه، أيًا كانت جودتها. أما الصينيون فيتمتعون بعيد البصيرة، ويدخلون إحتمال إرتفاع سعر الأعمال الفنية لاحقاً في حساباتهم. ولكن وعلى الرغم من خبرتهم في التماطي مع الأعمال الفنية إلا أنهم لا يملكون القدرة على

إليه في لوحة «أنا وثلاث فينوسات» التي رُسمت في عام ١٩٧٤. ولو إضطر سوديوني يوماً ما إلى الاختيار بين زوجته الثانية روسيه و LBKRA، (منظمة ثقافية مرتبطة بالحزب الشيوعي)، لأعطى الأفضلية لحبه. وربما أنقله هذا القرار من السجن.*

لا يقوم أوي هونغ دجين بجمع الأعمال الفنية حباً في المال، فهو يجمع الأعمال الفنية لأنه لا يستطيع الإقلاع عن ذلك. وهو يحب أن يكون متميزاً عن الآخرين، ويبرز بفضل تشكيلته الفنية. كما أنه يحب اللامعتاد وكل ما هو مثير للتناقض. فبينما تصل قيمة أعمال هنديا المتأخرة إلى مئات آلاف الدولارات، يفضل الدكتور أوي أعماله المبكرة. وبينما تحظى وسائل الإعلام بالتراكيب الفنية لتسنا سانايا، يشتري الدكتور أعماله التخطيطية والتي تمثل جوهر أعماله الفنية. كما أنه يرضى رسامين مثيرين للجدل، ويشعر بالسعادة إذا كان في استطاعته القول يوماً ما بأنه كان أول من اكتشفهم. لقد أصبح جمع الأعمال الفنية للطبيب العام والمُختبر التبخع إدماناً، بكل معني الكلمة - إدماناً علي الجماليات وعلى المنزلة الرفيعة.

الفنانون يفهمون موقفه. قام الفنان ودايات بإضفاء الديومة على حلقة الأخذ والتسليم بين الرسام والمُجمع من خلال مجسم رخامي يميل إلى السواد وضعه في مدخل متحف الدكتور أوي: جبل، بركان سميثغ الحامد الذي يتوحد التلال الخصبة التي يحصد المزارعون فيها التبغ، ثم ينقلون الأوراق الثمينة إلى المخازن. توجد تحت مستودع التبغ بركة سمك، رمزاً للرفاهية، وعلى جانبه الأيسر شيد متحف ذاخر باللوحات الفنية يحمل عنوان "جبل مرتفع، والماء يسري". ويقول أوي هونغ دجين بفخر: "لقد صممه توكراً لي".



Hendra Gunawan: Bai alrus. Reproduction from the catalogue, Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapore 2004. © Oei Hong Djien 2004.

إكتشاف الفن الإندونيسي المعاصر: التشكيلة الفنية للدكتور أوي هونغ

دجين

بواسطة هيلينا سباتيارد

سنغافورة ٢٠٠٤، الإصدار الأول.

التوزيع الدولي: ١٠٢-٩٨١٢٤٨

سب: ٣٤٧١٦

\$ ٨٩,٨٢

متحف الدكتور أوي هونغ دجين

جي. آي. ديرونغورو، ماجيلانغ، إندونيسيا

البريد الإلكتروني: hdoi@telkom.net

ترجمة: لوي للدهون

اقتناء أفضل الأعمال الفنية؛ لأنه ينبغي على التشكيلة الفنية أن تكون استثماراً مستقبلياً، حتى لو ارتفعت قيمتها ببطء.

يصف الدكتور أوي نفسه بأنه: "في الواقع إنسان شغوق جداً لممارسة هذه المهنة"، فهو مولع بدرجة أكبر بالمواضيع الثقافية والاجتماعية، كما أنه أقر بأنه يكره السياحة. ومن الأرجح أن يكون هذا سبباً في تفهمه لوقف الفنان سوديوني، ويعبر عن ذلك قافلاً: "أنا أستحسن موقفه الذي يتعكس في رسوماته، فهو فضل تجسيد حياة الناس الذين في حاجة إليه، وليس إلى فنه. وهذا ما تم الرمز

Qantara.de

العالم الإسلامي

قنطرة

حوار مع العالم

موقع إلكتروني يهد
جسراً إلى العالم الإسلامي



German Version: <http://www.qantara.de/de>

ما هو دور الأدب المترجم في التقارب
بين الحضارات؟ هل تركيا جزء من أوروبا؟
ما هي مخاوف الآلهات والعرب من العولمة؟
هذه هي بعض الأسئلة التي يتناولها موقع قنطرة.



Arabic Version: <http://www.qantara.de/ar>

نطرح باللغة الألمانية والعربية والإنكليزية قضايا
سياسية وثقافية واجتماعية ودينية نهم ألمانيا
والعالم الإسلامي على حد سواء. نقدم مبادرات
وشخصيات ومشاريع تسعى إلى التفاهم بين
الشرق والغرب ولا نتردد عن فتح باب الجدل
حول مواضيع شائكة.



English Version: <http://www.qantara.de>

عنوانات التحرير:

Redaktion Qantara.de
c/o Deutsche Welle Online
Kurt-Schumacher Str. 3
53113 Bonn
Germany
E-Mail: kontakt@qantara.de

DW-WORLD.DE
DEUTSCHE WELLE

bpb
Bundeszentrale für
politische Bildung

DEUTSCHE INSTITUT
FÜR
INTERNATIONALE
FORSCHUNG

ifa

يُطرح على موقع قنطرة: المركز الاتحادي للتعليم السياسي
وبريتشه فؤله ومعهد غوته إنتر ناسيونوس ومعهد العلاقات الخارجية.

أسطورة الشرق

أندرياس فليتش

ماذا يعني .. «الشرق» يا ترى؟ بماذا نفكر، حين نسمع مدلول الشرق؟ هذه هي القضية المركزية التي يتناولها أندرياس فليتش في كتابه «أسطورة الشرق». وهو بذلك يركز على صورة الشرق في مخيلتنا الأوروبية، لأننا إن صدقنا بفليتش، فإن الشرق ليس سوى أوهام كاذبة للغرب المزعوم. هذا ما كتبه عالم الدراسات الإسلامية، "يصف الشرق خيبر وصف، بأنه ليس سوى مرآة، لا يرى الغرب فيها سوى نفسه ويستعمر"، ويستطرد: "تنعكس فيها المخاوف والرغبات والفتاريا غير المعترف بها والرعب الدفين".

تتبع المؤلف تاريخياً بدايات أسطورة الشرق حتى القرن الثامن، وكذلك الصور والحكايات المتنوعة والتي ما زالت قائمة حتى اليوم. رغم ذلك يرى بفليتش أن هناك طابعا مميزا موحدًا لكل هذه التصورات. فهو يطمئ اللثام عن صورتين، ما والتا تلوحن لنا عبر مسيرة التاريخ بأكملها وحتى اليوم وامتدتا كخيوط أحمر في التقارير والأفلام والسياسة: إنها تصورات "الوحشية والشهوة".

سلك الكاتب في كتابه سلوكا واضحا وجليا. في البداية يقدم عرشا تاريخيا عن المراحل التاريخية لمواجهة الغرب مع بلدان الشرق وثقافته. وبذلك يصف أيضا تحول الصور التي خلقها المرء في أوروبا عن الشرق. وقدم عرضا جميلا عن كيفية تحدد معالم هذه الصور في كثير من الأحيان من خلال علاقات مع بلدان الشرق تكون مرة جيدة ومرة سيئة. هل تشعر أوروبا بخطر حقا أم أنها ترى في تلك البلدان الغربية ملاذا لرغباتها الخاصة وأحلامها؟ "يمكن تقديم الشرق باعتباره مجبا للسلام بشكل خاص ومتجانسا، أو على العكس بمثابة بربري، ومستبد ومتعطش لإراقة الدماء"، هكذا يكتب بفليتش ويستطرد: "قلما يلقي الغرب، إن حصل ذلك أصلا، نظرة واقعية على جيرانه الشرقيين وثقافتهم".

يعالج بفليتش في الباب الثاني مواضيع منفردة كتصور الشرق الساحر، والأوروبي أو حتى المتزمت. ومن المؤسف أنه يتم هنا تكرار العديد من المواضيع والأحداث المذكورة التي سبق الإشارة إليها في القسم الأول. المثير للاهتمام هو الفصل الذي يتعرض للحاضر. وما يوسف له أن عرضه هنا جاء مبشرا مقارنة بغيره من المواضيع.

تعامل الكاتب بيهلوانية حاذقة مع العديد من الأقوال المأثورة الجلية على صعيد الأدب والصحافة والسياسة وكذلك ما ورد في خطب ممثلي الطوائف المسيحية، تلك التي تدهم نظريته، في أننا لدينا مشكلة مع الشرق، لأننا "نخلق لأنفسنا الكثير من التصورات عن الشرق". وفي الجهود التي يبذلها للبرهنة على نظريته، غالبا ما يتجاهل أمرا واحدا حقا: وإن كان يشير بأحكامنا المسبقة، إلا أنه نادرا ما يصبر عن رأيه، فيما إذا كانت هذه الأكلشيها قد تستند على وقائع. هل كل صورنا خاطئة حقا، أم ينبغي علينا فقط أن نجعلها متناسبة؟ من المؤكد أن بفليتش على حق، حين اعتبر أن تصورات بيت الحريم الإيروسي في



نهيا للفرع".

على كل إن هذا الكتاب الذي تمت صياغته بأسلوب استعراضي جدير بالقرعة. حتى وإن كان لا يستطيع حل نزاعاتنا الماصرة، إلا أنه يحفز على التفكير. إضافة إلى أن القارئ يطلع على الكثير من التفاصيل المثيرة للاهتمام والمفاجئة أحياناً، مثال ذلك استعمالنا لتعبير «türken أي ريف» الذي يرجع بطريقة تلقائية غير مألوفة إلى هيئة دمية ليست ربا تركيا في عام ١٧٧٠، اختبأ في داخلها إنسان. كذلك لطيفة حكاية السوسن

المعمم، التي تدين باسمها إلى الكلمة الفارسية والعثمانية التي تعني حمامة، لأن شكلها يذكر المسمى بالعمامة.

ترجمة: علي أحمد محمود

القرن التاسع عشر ما هي إلا من فتازيا الرجل و "تجاج غربي كتمويض عن إشباع الرغبات". أما الصور الأخرى القريبة من الواقع فإنها تبعث على الإحراج.

ما يؤسف له أن المؤلف يتركنا، لحد ما، لوحنا مع ما اكتسبناه من معرفة حول تصوراتنا الشائعة. فهو يكتب أنه: "أصبح من الضروري اتخاذ إجراءات لإعادة بناء الثقة"، ويطلب الغرب باستعداد أكبر لجلد اللذات. هذا صحيح. بيد أنه يبقى لدينا لنا بإجابة واحدة فقط. كيف ينبغي علينا أن نفكر ببلدان تم حفظها باختصار فطبع في أذهاننا على أنها الشرق؟

بعد هذا موضوعا مهما لكل أولئك القراء غير المتخصصين حقاً. بفليتس يركز في الأساس على تاريخانية تصورات الشرق الأوروبية. قد تكون إشارة الكاتب الأساسية مفيدة على صعيد الحاضر، في أنه ليس هناك حدود واقعية بين الشرق والغرب وإن كليهما مرتبطان ببعضهما كالنسيج الواحد. وهنا يستشهد بفريدريش نيتشه: "الشرق والغرب خطوط طباشير ترسم أمام حيواننا، ليجعلونا

التي تظل في مجملها مجهولة في الغرب، ليس فقط لأن المسلمين نسوها أو تناسوها أو أجبروا على نسيانها، ولكن أيضاً لأن المدرسة الاستشراقية الغربية عملت لقرون طويلة على تهميشها والخط منها ونفي صفة العقلانية والعلمية عنها. لكن ليرش يؤكد في كتابه هذا غنى هذه الثقافة وأكثر من ذلك مساهمتها في تشكيل العقل الأوروبي الحديث. إنه يبدأ كتابه بنقد الأحكام المسبقة التي أطلقها هيجل في كتابه «محاضرات حول تاريخ الفلسفة»، والذي يقول فيه إن الشرق لم يعرف قط التفكير الفلسفي. ويتسلف لرفض الفكرة المنتشرة في تاريخ الفلسفة، التي ترى أن العرب لم يقوموا سوى بترجمة الفلسفة اليونانية وأنهم لم يطوروا فلسفة خاصة بهم، ليصل الكاتب في النهاية إلى أنه من الممكن فعلاً مقارنة الفلاسفة المسلمين بأكبر الفلاسفة الغربيين. لكنه من جهة أخرى يوجه سهام نقده لتيار الأورثودوكسي في الثقافة الإسلامية الذي سجن الإسلام بالشريعة ورفض كل التيارات والآراء الأخرى. ويرى ليرش بأن الهدف الحقيقي لاغلب فلاسفة الإسلام لم يكن التشكيك بالدين، بل محاولة بناء الإيمان على أسس عقلانية.

ونشير إلى أن بدايات هذا التفكير أثارها مسألة تأويل القرآن وخصوصاً قضية الجبر والاختيار. كما أن الفتوحات الإسلامية وما نتج عنها من التقاء لشقاقات مختلفة دفع المسلمين إلى حشد أسلحة العقل من أجل الدفاع عن دينهم واستدعي ذلك العودة إلى التراث العقلاني لليونان القديمة. ثم يتسلل الكاتب لدراسة أولى ملامح التفكير الفلسفي عند العرب ويرى أن الباحث يصادفها بداية مع المعتزلة وخصوصاً فكرتهم القاطلة بخلق القرآن، وما تضمنته من إيمان بتاريخية النص، هذه التاريخية



رشيد بومطيط

فلسفة الإسلام

للمفكر والصحفي الألماني

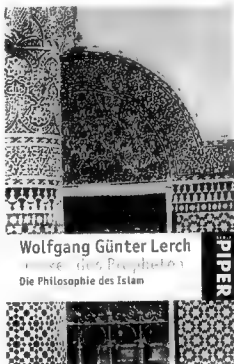
فولفغانغ غولتر ليرش

جاء الكتاب الأخير للمفكر والصحفي الألماني المعروف فولفغانغ ليرش حول الفلسفة الإسلامية تعميقاً للحوار بين الغرب والشرق من ناحية، ورداً على هذا الكم الهائل من الأدبيات الغربية الرخيصة حول الإسلام التي ظهرت عقب العمليات الإرهابية في نيويورك وواشنطن من ناحية أخرى. لم يترك الكاتب، في حديثه عن الإسلام، باب السياسة وإنما اختار الحديث عن الثقافة الفكرية للإسلام. هذه الثقافة

الكليات ولا يعلم الجزئيات وفي هذا تناقض مع تأكيد القرآن أن العلم الإلهي لا يحد. أما ابن رشد الذي عرفه الغرب عن طريق شروحه لكتب أرسطو، فإنه لم يكن شارحاً فقط بل أسس فلسفة خاصة به. ولقد رد على الغزالي في كتابه «تهافت التهافت» الذي لم تتم ترجمته إلى الإنكليزية إلا سنة ١٩٥٤. إن ابن رشد يدافع في هذا الكتاب عن فكرة أن الإيمان لا يتناقض مع المعرفة. ويرى ليرش أن القول بباردواجية الحقيقة لدى ابن رشد هو قول خاطيء، ويستشهد في ذلك برأي عبد الرحمن بدوي ويرى أن سبب القول بذلك ربما يعود إلى ابن سينا الذي فرق بين لغة الوحي ولغة العقل ورأى أن لغة الوحي مجازية، مليئة بالصور وأنها موجهة إلى عامة الناس. إن الأمر يتعلق إذن بباردواجية في التعبير وليس بباردواجية الحقيقة. ثم يشير الكاتب إلى موقف ابن رشد التقدمي من المرأة ومساواته بينها وبين الرجل، ليخلص في النهاية إلى أن فلسفة ابن رشد مارالت ذات أهمية كبيرة بالنسبة للعرب اليوم.

التي ربطت بين العقل والإشراق أو بين أرسطو وعقيدة القلب. لقد كان ابن سينا في الفلسفة الإسلامية مرجعاً أساسياً للتصوف والفلسفة الإشراقية. التصوف الذي كان يقوم على وحدة الوجود وفناء الناسوت في اللاهوت. وبلغه أخرى، كان التصوف انتقالاً من الشريعة إلى الحقيقة. إن عالم الظاهر هو ظاهر الخلق فقط وحجابه. إن

التي لا تشكك قط بمصدره الإلهي. كما أن رفضهم للجبرية، جاء منسجماً مع فكرتهم عن العدالة الإلهية، هذه العدالة التي لا يمكن أن تقوم في غياب الحرية. فالجزء والعقاب في الإسلام يرتبطان جوهرياً بحرية الإرادة الإنسانية ومسؤولية الإنسان عن أفعاله. وقد حدث الانتسفال من علم اللاهوت إلى الفلسفة في الثقافة الإسلامية بداية مع الكندي وهو انتسفال أعطى الأولوية المنهجية والأسبقية الاستمولوجية للعقل على النقل وهدف من وراء ذلك إلى تأسيس الإيمان عقلاً. إن الكندي لم يعتقد قط أن العقل يتعارض مع الإيمان وهذا ما دفعه إلى دعوة المسلمين إلى طلب الحكمة والمعرفة عند كل الشعوب التي تحتلها. أما الفارابي، فإن الكاتب يعتبر كتابه «آراء أهل المدينة الفاضلة» أهم مساهمة منه في الفلسفة الإسلامية وهي مساهمة لا تخفي تأثيره بالفلسفة اليونانية، خصوصاً



ليرش يقارن بين فلسفة ابن عربي القائمة على عبادة الحلول وفلسفة سبينوزا، ويرى أن الفيلسوف اليهودي الهولندي قد تأثر إلى حد بعيد بالفلسفة الإسلامية، التي تعرف عليها من خلال كتابات الفلاسفة اليهود بإسبانيا وخصوصاً كتابات ميمونيد (١١٣٨-١٢٠٤)، وأن وحدة الوجود التي دافع عنها نجد أصلها في تصوف ابن عربي. ثم ينتقل ليرش للمقارنة بين الغزالي وابن رشد. لقد هاجم الغزالي الفلاسفة في كتابه «تهافت الفلاسفة» وخصوصاً ابن سينا في العديد من النقاط، منها مثلاً أن ابن سينا كان يعتقد بقدوم الوجود وخلود النفس وإيضاً بفكرة أن الله يعلم

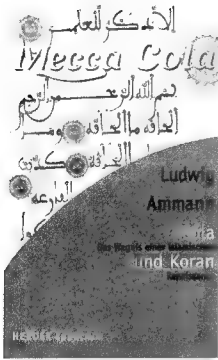
بأفلاطون. فاهم مميزات سكان مدنيته الفاضلة هي الاخلاق الفلسفية التي يتمتعون بها والتي تمثل في البحث المستمر عن المعرفة، في مقابل المدن الجاهلة التي لا تبحث إلا عن إشباع غرائزها الحسية. ثم ينتقل الكاتب إلى الرازي ويشير إلى أن كتاب «الحاوي» ظل المرجع الأساسي للطب في أوروبا حتى القرن ١٦ و أن الرازي نفسه من اعتبر الفلسفة الطريق الوحيد إلى الحقيقة وليس الإيمان. كما أكد إخوان الصفا أن الإيمان يمر بالعقل وأن الإنسان هو صلة الوصل بين الأرض والسماء وأن العقل وحده هو ما يميزه عن الحيوان. ويضرد ليرش فصلاً مطولاً لابن سينا، يناقش فيه فلسفته

أندرياس هليتش

كولا وقرآن

مخاطر النهضة الإسلامية

تذكروا هذه الحالة لحد ما بحكاية السكير الذي كان يزحف ليلاً تحت أحد فوانيس الشارع، لأنه قد أضاع مفتاحه، كما أشار لأحد المارة الذي أبدى استعداده لمساعدته. وبعد مضي بعض الوقت في بحث مشترك دون نجاح، سأل الرجل الذي تطوع لمساعدته، إن كان متأكداً، من أنه قد



أضاع مفتاحه في هذا المكان بالذات. أجاب بلا، بل حتى أنه يتوقع، أنه قد فقد المفتاح في مكان يبعد بعض الشيء عن هذا الموقع. بيد أنه يتعدّل البحث عنه هناك حلقة الظلام.

المنطق للمجرد من الحجة لهذا الرجل يتفق وحالة الإصرار التي ينجح إليها الغرب لتفسير مشاكل العالم الإسلامي المعاصر بادعاء شامل في عدم التوافق بين الإسلام والحداثة.

كل شيء واقع في مخروط الضوء لمقدمة القياس هذه، يشع بجلاء ووضوح، وكل شيء يقع خارجه، يتم، على عكس ذلك، التغافل عنه عمداً، وذلك، لأنه لا ينبغي أن يكون، ما لا يسمح به. وهكذا تنشأ فرضية، أن الإسلام رجعي، بل هو

دين العصور الوسطى، ذلك الدين الذي يضع المجتمعات للطبوعة بطابعه في حالة هي أقرب إلى غط نموذجي مضاد للحداثة، أخذ يتصاعد في زمن لا يكاد يُسأل فيه عن أسباب الفئ.

وستكون هذه التقديرات الخاطئة مفعجة بمعنى الكلمة من خلال الاستناد عليها سواء كان ذلك عبر استحوذ الغرب على الحداثة أم من خلال رفض الإسلاميين الأصوليين لها. يبدو أن هذين الطرفين المتعارضين في الأساس يبتئسان أنهما قريبان في افتراضاتهما الأساسية من بعضيهما البعض لحد الدهول.

عند هذه النقطة المعصية يبدأ كتاب لودفيغ أمّان «كولا وقرآن. مخاطر النهضة الإسلامية». فالحداثة، هكذا يوضح الكاتب، لم تعد حركاً للغرب كما أن المشاركة فيها لم تعد منذ زمن بعيد موضوع تفاوض. فالليقطة الإسلامية، هكذا هي نظريته الأساسية، ليست بظاهرة مناهضة للحداثة، بل هي جزء منها. قد يدعي ممثلو الإسلام السياسي أنهم يرغبون العودة إلى التقاليد، بيد أنهم في تصرفاتهم وتفكيرهم وقبل كل

شيء، في حقهم في تغيير العالم، ملزمون بالحداثة حتى الأعماق. وقد أثبتت النهضة الثقافية للإسلام أيضاً من خلال طيبتها التحررية أنها متجذرة كلياً في التفكير الحديث. وستأكد العودة الموهومة إلى التقاليد التي يطالب بها المسلمون المتطرفون، بأنها مراوغة.

ما هو واقعي من وجهة نظر أمّان، يعد بالنسبة إلى الكثيرين أمراً يحمل تناقضاته في داخله: إن حداثة إسلامية تعني "تعاوناً ذا مستقبل واحد لشعافات محلية وعالية للحداثة". يتصور المؤلف

بدايات متعددة الأصوات للحداثة الإسلامية في سياق قضية العولة، ويناقش دور المسلمين في أوروبا ويعالج الضرورات الملحة لتقديم تفسير للقرآن يسائر العصر. يطرح الكاتب آراءه بمرور عظيم، وغالباً ما يصعد من هجومه مع إلحاح (يعبر عن نمطية مولعة بعلامة التأثير).

إلى ذلك فهو لا يشع جانباً الاخطار الحقيقية التي تنبث من الإسلامية ذات النزعة الحرة. وهو لا يبر ولا يتسحل أعداراً ولا يهون من هذا الإفراط المضّر قطعاً، لكنه يدعو إلى التمييز ويحذر من استتياح الحسّات والسيّئات على السواء، لأن "من يتحاشى الموازنة بين حيادية متعددة الثقافات وبين سياسة جرمانية أحادية الشغافة، يلعب بالنار". إن عقلية الحصار الراسخة ضمن سياق صراع الحضارات، التي تجعل كل ما هو إسلامي مضاداً للحداثة ميدياً أو مناقضاً للقيم الحرة، تفضي إلى ترابط إجباري مخالف للمنطق بين الإسلاميين والأوروبيين المركزيين. حين يزعم على وجه التقريب بعض الملحدّين الغربيين، من أن الديمقراطية

حرية عن الإسلام من حيث المبدأ، فإنهم بذلك يأخذون بحجج الإسلاميين ويخونون قوى الإصلاح. حجة أمّان تعتمد على قوة التكامل والإقناع لتلك القيم، التي يستخدمها الملحدون الأكثر ذعراً من خطر الإسلام بأعلى أصواتهم. تتم المطالبة بحقوق الإنسان والقيم الأساسية باسم التنوير، لكن التنوير، في أغلب الأحيان، ليس سوى "إدعاءات من غير إدراك حقيقي لمغزى التنوير في انتزاع حق فصل الدين عن الدولة عن طريق الكفاح".

يقدم هذا الكتاب على العموم قراءة مثيرة للاهتمام تعلمنا أن تقننا بالقيم الأساسية تجعلنا نلتزم بالطمأنينة المتضائلة التي تتميز عن الساذجة التي تدمر الانسجام وعن ترويج إشاعات الذعر أيضاً.

ترجمة: علي أحمد محمود

العالم العربي في معرض فرانكفورت الآنندلس لاتنفع على الماين

ابراهيم المعلم، رئيس اتحاد الناشرين العرب، اعترض على ذلك بقوله بأن معايير اختيار مثل للثقافة العربية صعب تحديدها: هل علينا دعوة الكتاب الذين يملكون اعترافا وشعبية كبيرة في الثقافة العربية أم أولئك الذين اشتهروا في الغرب بسبب من ترجمة أعمالهم؟ ولكن هنا بالضبط، فيما يتعلق بالترجمة، أخفقت الجامعة العربية في تقديم أسماء جديدة. فمع بدء الاستعدادات للمعرض تم الإعلان عن نشر مائة ترجمة عن العربية، ليتم اختزال هذا الرقم إلى عشرين، وحتى ذلك لم يتحقق نهاية الأمر. الإشارة إلى هذا الأمر عمل المعلم على التحايل عليها زاعما بأن الهدف من هذه الفكرة تمثل فقط في تحفيز الناشرين الألمان على زيادة عدد ترجماتهم من العربية إلى الألمانية.

كثيرة هي الوعود التي فُسرّت، وهارتموت فينديرش، المسؤول عن البرنامج العربي لدى دار لينوكس، واحد من أهم وسطاء الثقافة العربية في المجال اللغوي الألماني، لم يتلق جوابا من الجامعة العربية بخصوص برنامج الترجمة الذي عرضه عليها. وحتى تكرمه رفقة المستعربة الكبيرة فولف ديتريش فيشر الذي تم الإعلان عنه قبل بداية المعرض، تحول إلى نوع من المهزلة على حساب الاثنين، بشكل لا يمكن أن يتصوره حتى أكبر الشامتين. وهذا من الأمور التي تعبر عن الدرك الأسفل الذي وصلت إليه هذه المناسبة.

السياسة أم الثقافة؟

ومن دواعي البلبلة، حتى قبل انطلاق فعاليات المعرض، الإعلان على أن هذه المناسبة ثقافية وليست سياسية. ولكن العكس هو ما حدث. ففي داخل المعرض انصبت اهتمامات الجمهور على النقاشات المتعلقة بالمواضيع السياسية والاجتماعية أكثر منها بالقراءات الأدبية. ولحسن الحظ لم يسيطر جو الانسجام الروحي الذي ساد الحوار الافتتاحي بين رجل الدين السويسري هانس كينغ والمكلف من طرف الجامعة العربية بالحوار بين الثقافات أحمد كمال أبو لجند على كل جلسات المعرض. واختلف الأمر عن ذلك في الندوة التي ناقشت التيارات المعاصرة في الفكر العربي، التي احتج المشاركون فيها، على أن الغرب لا

كثر الحديث عن فرصة كبيرة بمناسبة استقبال العالم العربي كضيف شرف على معرض فرانكفورت للكتاب، لكن ما لبثت أن ارتفعت أصوات نقدية، وقبل افتتاح المعرض، تنبأت بفشله. وتؤكد الارتسامات حول المعرض بأن المرء لم يزل في بداية عملية الحوار أو التفاهم.

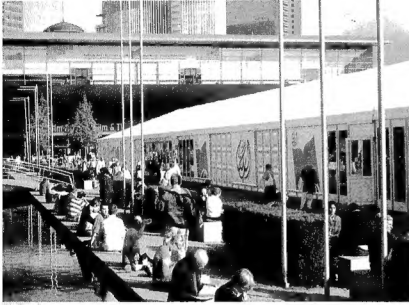
بعد أربعة أيام زحمت بلقادات ملهمة ولحظات مخيبة للأمال يصعب الحكم على تلك الارتسامات. هل نجحت فعلا عملية حشد أكثر من ٢٠٠ كاتب ومثقف عربي، تسبب تزامن قراءاتهم بنوع دائم من الحيرة في الاختيار: هل على المرء حضور النقاش حول الشعر العربي المعاصر أم النقاشات حول تحديث المجتمع العربي؟ دردشة عند دور النشر أم قراءة الكاتب المفضل؟ هذه الأسئلة مسّت خصوصاً، خلال ثلاثة أيام من خمسة هي زمن المعرض، الجمهور المتخصص الذي سمح له بالدخول، والذي أعد برنامجه اليومي وفقا لارتباطاته لا لانواقه. ما نتج عنه بقاء خيمسات القراءة غالبا نصف فارغة، وعودة الكتاب محبطين، وقد تأكد بداخلهم شعور بأن المرء قد أهد لهم في هذه البلاد مقبلا.

سواء الفهم هذا يؤلم أكثر بالنظر إلى الحشد الكبير من الكتاب المثاليين القادمين من العالم العربي، الذين تم الالتقاء بهم والاستماع إليهم. فإلى جانب أمراء الشعر أدونيس ومحمود درويش والشاعر المصري عبد المعطي حجازي غير المعروف بعد في ألمانيا والسينية العنيدة الطبع نبيلة الزبير، وأسماء معروفة مثل آسيا جبار وسحر خليفة، ورشيد بوجملا وابراهيم الكوني، كان هناك كتاب عروفا بشعرية لغتهم الشعرية مثل زكريا تامر، انوار الحارط والأردني إلياس فركوح، الذي اتطبعت قصته المتضائلة والمضحكة بالذاكرة. لكن الأمر يختلف مع برنامج دار الأدب Literaturhaus المفتوح للجمهور، الذي قدم في خمسة ليال قراءات للعديد من الكاتبات والكتاب، فلم يعد أحد منها يخفي حزين.

وطبعاً، فقد ظل النقاش محتدماً حول ما إذا كان المرء قد دعا الكتاب الحقيقيين إلى فرانكفورت أم لا، يتردد بمؤخرة كل رأس. الكتاب الذين طرح عليهم هذا السؤال استطاعوا بكل يسر ذكر أسماء تم إعمالها ظلماً عند عملية الاختيار.

يتوجب على الأقل تقديم مسدلاتهم مكتسوبة إلى المترجمين. ولهذا السبب فما يتجنى من هذه النقاشات الكبيرة هو مجرد صورة مقطعة. فالعرض لم يكن البتة بمستوى المسوع. وفيما يخص الكتب العربية المعروضة، فلم ترافقها أية معلومات عنها للجمهور الألماني، أما المعارض والبرامج المذمة من طرف الجامعة العربية فلم تقدم سوى صورة فلكلورية وملونة عن العالم العربي. وفي المقابل فقد نظمت مؤسسة فريدرش إيرت معرضا رائعا

يمنحهم تلك الأهمية التي يمنحها للحركات الاسلامية. ومع ذلك فإن الفكر الليتاني علي حرب يؤكد على أن الفلسفة العربية المعاصرة لم تتفتح بالفعل آفاقا فكرية جديدة ولا تمخضت عن أفكار ذات بعد عالمي. التونسي علي بورحلية رأى أن أهم التيارات الفكرية العربية في القرن العشرين، ويعني بذلك العقلانية والقومية والاسلامية هي مجرد ردود أفعال على التأثيرات الغربية، ودعا إلى تأسيس وعي نقلي ومستقل بدلا من فكر تحكمه المفاهيم الايديولوجية. أضحى هذا الأمر اليوم ضروريا وصعبا على التحقيق من كل وقت مضى، فأكثر من أية ثقافة أخرى، يعتقد العرب بتأمر الغرب ضدهم، وهذه البارانويا لم توصل هذا



معرض الكتاب العربي في فرانكفورت ٢٠٠٢، تصوير: Larissa Bender

ولاذعا عن فن الكاريكاتور العربي المعاصر، في حين لم يحظى معرض مؤسسة فرانكفورت لتاريخ العلوم العربية - الاسلامية: "العلم والتقنية في الاسلام" بإقبال يذكر. وقد عبر المعلم رئيس اتحاد الناشرين العرب بسعادته بما تحقّق في المعرض، إذ يرى أن الاهتمام بترجمة الأدب العربي بدأ محسوسا، كما أن هذه المناسبة شجعت الناشرين العرب على نشر آداب الشعوب الأخرى أيضا. وعلى المرء أن لا ينسى أنها المرة الأولى التي تقدم فيها الجامعة العربية على القيام بعمل ثقافي، طبعا ناسب للعيوب التنظيمية، ولكن المبادرة تستحق منا في نهاية الأمر أن ننظر إليها بتسامح، بالنظر إلى صعوبة المهمة. رغم أنه من قبيل الأعجوبة أن المشروع لم يفشل نهائيا بسبب من الخصومات والتأجيلات والمشاكل المادية وقلة الخبرة. لكنها أعجوبة كان ينبغي لها المرء أن يتجاوز إشعاعها الضوء الاصطناعي لقاعات المعرض.

ترجمة: رشيد بوطيط

جريدة نويه تسريره تسابوتغ 11 من أكتوبر ٢٠٠٤. © NZZ 2004.

التخندق. الشك واليأس سيطرا على النقاشات حول الوضع الحالي للمجتمع العربي. فالعرب غير قادرين، اعتمادا على أنفسهم، على تحقيق التغييرات الضرورية التي تقتضيها عملية التحديث. إنهم يفتقرون سلبين، منعزلين ودون وعي ذاتي في سياق الجغرافية السياسية. الناس يخدمون الدولة والمؤسسات وليس العكس، قال عالم النفس الاجتماعي حليم بركات منتقدا. لقد أصبح من الضروري بناء مجتمع مدني، هذا البناء الذي تحاول النخب الحاكمة

عرقلة بكل ما تملك من قوة. ويضيف إلى ذلك، الشاعر والكتّاب عباس بيضون، بأن تطور الفرد إلى حامل للـ "المواطنة" يجب أن يتحقق في المجال العربي ضد البنى التقليدية المتسلطة للأسرة والقبيلة. وبدا ما قيل في هذا السياق مطمئنا في النقاش الذي دار حول حضور المرأة في السياسة والمجتمع وحول آفاق للمجتمع المدني العربي. فقد تمت البرهنة على ذلك بأرقام وتقارير ميدانية حول كل دولة على حدة، إضافة إلى التنويه بالإصلاحات القانونية والامحازات التي تم النضال من أجلها في السنوات الماضية.

صورة مقطعة

ومن دواعي السخرية أن خطأ في الترجمة دفع مشاركا مضربا بالحوار حول الصور المشوهة التي تحكم نظرة العرب والألمان إلى بعضهم البعض إلى أن يصب جام غضبه على المتخصص بشؤون الشرق الأوسط المعروف بموضوعيته وروحته النقدية ميشائيل لودرن. فإلى جانب عدد من المترجمين السوريين المحترفين، كان هناك بعض المترجمين غير المحترفين، الذين لم يستطيعوا نقل النقاشات العميقة بين العربية والألمانية بشكل مناسب، مما شكّل خللا بنيويا أساسيا في هذه المناسبة. وحتى من الجانب العربي كان

إلفريده يلينيك وجائزة نوبل للأداب

إنها الهواجس فسحة الإبداع الوحيدة

عندما جلستُ قبل عامين في قاعة سينما متواضعة لمشاهدة عرض لفيلم «عارقة البيبانو»، الذي اقتبس من رواية لإلفريده يلينيك تحمل العنوان نفسه، شعرت آنذاك بالاضطراب والغشيان. فبالرغم من اعتقادي، في البداية، بأن الفيلم يعالج الخاصية المتأرجحة لإشكالية الجنس في المجتمع المفتوح الذي تحولت فيه الحياة الجنسية للفرد إلى قضية شخصية، إلا أنني تركت قاعة السينما وقد ملأ الغزع نفسي. وبعد قراءتي للرواية بدا لي أنني وجدت تفسيراً لردة فعلي تلك في نوعية أعمال إلفريده يلينيك. حقاً، إنها تملك الجراءة على ملامسة مواضيع حساسة، متجاوزة حدود المنظومة القيمية للمجتمع، وذلك بلغة تتمتع بخصوصية لا تعرف الرحمة: لغة وصفيّة، ووطنية تخلو من العواطف والجماليات المعهودة.

فهي تصف في هذه الرواية الصادرة في عام ١٩٨٣، والتي ربما تكون أفضل رواياتها، هروب فتاة شابة، عديمة الخبرة، من واقعها اليومي. هذه الفتاة التي تعيش بلا رفيق حياة وسط طبقة اجتماعية متساوية وسُطلي تميل إلى الفاشية في خمسينيات القرن العشرين، فشلت في الوصول إلى مرتبة عارقة بيانو في أوركسترا مرموقة. فرغم كل جهود أمها ذات الشخصية المهيمنة عليها، لينتهي بها المطاف أخيراً إلى العمل كمعلمة بيانو بسيطة. وبالرغم من أنها تبدو ابنة ثمانية كرسست حياتها لرعاية والديها، إلا أنها تخفي جانباً آخر من حياتها، فهي تتعاطى عروض الجنس الرخيصة ليلاً، كما أنها تشترط على الشاب، الذي وقع في شبكتها، أن يعاملها بشكل سادي قبل أن تمارس الحب معه.

يتكشف أسلوب إلفريده يلينيك بشكل جلي في روايتها «رغبة» الصادرة في عام ١٩٨٩، فهي أرادت فيها، وعلى حد قولها، ابتكار «لغة أثوية إباحية جديدة»، لينتهي بها المطاف أخيراً إلى اختلاق لغة استحواذية مصطنعة تتميز بالرتابة. فهدفها الأعلى النابع من هواجسها المرضية يكمن في تحويل اللغة إلى مجرد سلاح ضد آفات المجتمع، ولذلك لا تلعب أحداث الرواية إلا دوراً ثانوياً.

هذا هو عالم إلفريده يلينيك: عالم خاو، مخيف، غريب الأطوار. فيه يتحول الرجال إلى مجرد كائنات متوحشة تحركها غرائزها، وفيه تتحول النساء إلى مخلوقات شهوانية مطيعة، وصاغرة، ومُسَلَّمة لرغبات الرجال. كما أنه عالم محدود يقتصر منظوره على المجتمع التساوي فقط!


لا شك أن المرأة حاضرة بقوة في أعمال إلفريده يلينيك التي تعترف بوضوح يصل إلى درجة السذاجة قائلة: "في الواقع، أنا لا أعرف شيئاً عن الحياة." ولا ريب في أن التزامها الأخلاقي بتوظيف أدبها لإمالة اللثام عن ظواهر اجتماعية غير سوية مثل الاستغلال الجنسي للمرأة، والعنف داخل الأسرة، والتمييز العنصري، وتزايد نفوذ اليمين المتطرف في النساء، يستحق الاحترام والتقدير. ولكن، هل يشكل إفراط الكتابة غاية في حد ذاتها؟ وهل تأثير الصدمة، التي تهدف كل كتاباتها إلى تحقيقه، يبرر أسلوب السرد الاختزالي، ولغته المصطنعة؟

يقول الناقد الألماني الشهير هيلموت بوتنغر في كتابه «ما بعد البيوتوبيا» وفي مقالة مطولة بعنوان «يلينيك والرغبة»: "رفضها الراديكالي للعناية بجماليات اللغة يقترن بإجاعتها التعامل مع وسائل الإعلام." ويضيف بوتنغر قائلًا: "إنها الكاتبة الغائبة التي كانت يوماً ما عضواً في الحزب الشيوعي التساوي، والتي تحولت بعينها إلى كليشيه، رغم أن موقفها يعارض، مبدئياً، كل الكليشيات وكل الصور الاجتماعية النمطية."

وبغض النظر عما إذا كانت تجربة إلفريده يلينيك الأدبية تشكل تحمراً من الذات، أو أنها وليدة طفولتها الأحادية الجانب، فإن الكتابة الناضجة التي تصير إلى الوصول إلى العالمية، هي تجربة خلاص بقدر ما هي فعل مواجهة. حقاً، إن إلفريده يلينيك مثقفة ملتزمة نجحت في «أخلاق» أدبها، أي تطويعه لخدمة رؤيتها الأخلاقية، حتى استحوذت مواضيعه على إبداعها الأدبي. وعلى هذا النحو فشلت، كما فشل الكثيرون من قبلها، في توحيد ما لا يتحد. فالأدب العالمي، الذي يستحق دوماً الفوز بجائزة نوبل هو أدب يتجاوز القيود والحدود، ولا يعرف الإقليمية.



Surya Wirawan: A Drop of Living. Etching(?)



www.goethe.de/fikrun

FIKRUN WA FANN

80



GOETHE-INSTITUT